Studia Artistarum
Études sur la Faculté des arts dans les Universités médiévales

34

Homo considera
La pastorale lyrique de Philippe le Chancelier

Studia Artistarum
Études sur la Faculté des arts dans les Universités médiévales

Sous la direction de
Olga Weijers
Huygens Instituut
KNAW – La Haye

Louis Holtz
Institut de Recherche et d'Histoire des Textes
CNRS – Paris

Studia Artistarum

Études sur la Faculté des arts dans les Universités médiévales

34

Homo considera
La pastorale lyrique de Philippe le Chancelier

Une étude des conduits monodiques

par

Anne-Zoé Rillon-Marne

BREPOLS

© 2012 BREPOLS PUBLISHERS s.a., Turnhout
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced,
stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise,
without the prior permission of the publisher.

D/2012/0095/174
ISBN 978-2-503-54466-3
Printed acid free paper

Préface

Au début du XIII^e^ siècle, Paris joue un rôle majeur en Occident dans le développement des lettres, des arts et de la pensée. Nul ne peut imaginer l'extraordinaire effervescence de la Cité devenue, en quelques décennies, une nouvelle Rome, la capitale du monde d'alors.

Autour d'un projet politique inédit et puissamment pensé se dessinent les contours d'une société en plein essor. Sur l'île de la Cité, l'axe entre le Palais et la nouvelle cathédrale Notre-Dame témoigne d'un urbanisme original traduisant la force du pouvoir temporel – une royauté de droit divin – et le renouvellement de la pastorale liturgique. La pensée des élites de Saint-Victor est à son apogée. La nouvelle université de la Sorbonne est fondée. Dans ce cadre riche d'un épanouissement intellectuel fécond et brillant s'illustre la figure de Philippe dit « le Chancelier », charge qu'il occupa à Notre-Dame dès 1217. Fin penseur et philosophe, intellectuel savant, poète et compositeur subtil, il fut également responsable des enseignements dans la jeune université naissante. Il s'agit donc d'une personnalité de première importance, à la croisée des divers milieux qui animent le Paris du XIII^e^ siècle.

À cette figure magistrale, le beau travail d'Anne-Zoé Rillon-Marne rend hommage. On ne cherchera pas ici des conclusions radicalement nouvelles sur le répertoire attribué à Philippe le Chancelier ou sur la philologie des sources et les questions d'attribution, même si ces problèmes sont abordés et discutés. Sur ces points, les conclusions de Thomas B. Payne font, à ce jour, largement autorité. Loin d'enfermer les compositions du Chancelier dans un débat musicologique aux contours incertains, l'approche de l'auteur est ici radicalement nouvelle. Cette étude offre en effet des éléments de réflexion qui rénovent l'idée même que nous nous faisons des compositions musicales médiévales.

En soulignant la dimension orale des conduits monodiques du Chancelier, Anne-Zoé Rillon-Marne s'appuie sur l'évidence d'un

contexte, retracé ici avec justesse : ils ont été composés *et* chantés dans ou pour la cathédrale Notre-Dame. C'est ce qui permet à l'auteur d'établir clairement un lien entre la pratique de la prédication et la composition musicale, légitimant ainsi ce répertoire austère en l'exhumant de sa poussière. L'intérêt et la beauté de ces conduits révèlent des stratégies de communication particulièrement ingénieuses. Selon les propres mots de l'auteur, « la parole poétique a pour ambition de produire un effet immédiat sur le comportement de ceux qu'elle interpelle ». Convaincre dans le texte, convaincre par l'organisation de la parole chantée, c'est donner à la composition sa pleine et entière force. Les deux systèmes sonores – ceux des mots et ceux des notes – se rejoignent dans l'intensité d'un son « mis en œuvre » au service du message moral et, plus largement, d'un débat théologique où toutes les armes doivent être utilisées. Dans cet ouvrage, le mérite est grand d'avoir osé considérer un type de composition liturgique dans tous ses aspects en montrant combien – et surtout comment – texte et musique agissent mutuellement, révélant ainsi la subtilité « des pratiques culturelles communes aux sermons et aux compositions musicales ».

Dans une société de tradition orale où, pour le moins, le texte écrit n'est pleinement texte que lorsqu'il est proféré et donc entendu, il était utile de s'interroger sur la communauté des procédures qui unissent écriture et oralité. À l'instar des grandes réalisations polyphoniques de Pérotin mais aussi, dans un autre registre, des chansons des troubadours, les conduits de Philippe le Chancelier offrent un éclairage saisissant sur les moyens d'expression de la culture médiévale : une parole pertinente et efficace est une parole poétiquement travaillée dans l'ensemble de ses paramètres rhétoriques et techniques en établissant des codes reconnaissables pour tout auditeur un peu avisé. Ces codes s'appuient sur des pratiques culturelles connues et sont élaborés selon des savoirs – universitaires dans le cas des élites parisiennes – subtilement travaillés. La rhétorique n'est pas un mot vain ou creux ou encore, un *pensum* stylistique : elle est le vecteur par lequel progresse tout discours et tout argument.

L'ouvrage d'Anne-Zoé Rillon-Marne est un ouvrage important qu'il convient de lire avec soin et attention. On saura gré à l'auteur d'avoir brossé la figure de Philippe le Chancelier dans ce Paris vibrant du début du XIII^e^ siècle et d'avoir décrit, avec précaution, l'état du réper-

toire et le contexte dans lequel celui-ci circule. Ces éléments posés, le livre prend son plein essor et, soyons-en certains, toute son autorité quand Anne-Zoé Rillon-Marne, après avoir rappelé les fondements techniques de la rhétorique médiévale, aborde la conjonction de ces moyens poétiques en soulignant finalement la complexité de toute composition musicale au Moyen Âge. Ces moyens épousent étroitement les contours d'un projet intellectuel de grande ampleur. Au-delà d'une explication sur les modes de composition de ces œuvres difficiles mais passionnantes, au-delà d'une réflexion renouvelée sur la forme et le style qui, à elle seule, aurait suffi à rendre le livre pertinent, c'est à la découverte de ce projet que l'auteur nous invite en révélant comment ces conduits participent non sans éloquence, d'une « pastorale musicale ». Dépassant l'abord austère de ces compositions, dépassant les critères traditionnels de la musicologie, Anne-Zoé Rillon-Marne a eu bien raison de travailler ces œuvres de l'intérieur en les restituant dans leur véritable finalité. Gageons que tout lecteur de ce beau livre saura apprécier, dans la méthode, le fond et la forme défendus par l'auteur, le déploiement d'une intelligence si subtile.

Olivier Cullin
Professeur à l'université de Tours

Remerciements

J'adresse ma reconnaissance à tous ceux qui ont suivi et encouragé ce travail depuis ses premiers pas jusqu'à la finalisation de sa publication. Mes pensées vont d'abord à Olivier Cullin qui a encadré avec exigence et bienveillance la thèse à partir de laquelle cet ouvrage est réalisé. Je remercie également les membres du jury qui ont approuvé les analyses ici présentées et encouragé à la diffusion des résultats obtenus : Frédéric Billiet, Nicole Bériou, Nigel Wilkins et enfin tout particulièrement Gilbert Dahan qui a accompagné page après page la transformation de la thèse en livre.

Je remercie chaleureusement la collection *Studia artistarum* et Olga Weijers qui accueillent avec intérêt les travaux musicologiques touchant à l'étude des milieux intellectuels médiévaux.

Je pense également à tous ceux qui m'ont aidée tant par leurs discussions stimulantes que par leur contribution aux multiples relectures et vérifications : Gregorio Bevilacqua, Christelle Chaillou, Guillaume Gross, Stéphane Itic, Gaël Saint-Cricq, sans oublier Bertrand, sans la patience et les connaissances informatiques duquel cette réalisation n'aurait été possible.

Liste des manuscrits cités

(**Abréviation**, ville, lieu de conservation, cote)

Avranche, Bibliothèque municipale, 132
Baltimore, Walters Art Gallery, 88
Basel, Universitätsbibliothek, B XI 8
Breslau, Biblioteka Uniwersytecka, I. Q. 102
Cambridge, University library, Ff.i.17
Cangé : Paris, BnF, fr. 371
CB : Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4660
Charleville, Bibliothèque municipale, 190
Chartres, Bibliothèque municipale, 341
Da : Darmstadt, Hessische Landes-und Hochschulbibliothek, 2777
Douai 434 : Douai, Bibliothèque de la ville, 434
Évreux 39 : Évreux, Bibliothèque-médiathèque 39
F : Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 25.3
Fauv : Paris, BnF, fr.146
Karlsruhe 36 : Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Reichenauer Papierkodex 36
LoB : Londres, British Library, Egerton 274
Ma : Madrid, Biblioteca Nacional, 20486
Munich, clm. lat. 14940
OxAdd : Oxford, Bodleian Library, Add 44
OxAuct : Oxford, Bodleian Library, Auct. VI Q.3.17
Paris, BnF, fr. 12581
Paris, BnF, lat. 4880
Paris, BnF lat. 15139 (Saint-Victor)
Paris, BnF, n.a.lat. 338
Prague : Prague, Archiv prazského kradu, N VIII
Sab : Rome, Santa Sabina, XIV L3
Stutt : Stuttgart, Württembergischen Landesbibliothek, H.B.I.Asc.95

Troyes, Bibliothèque municipale, 1099
W1 : Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 677
W2 : Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 1206

Abréviations utilisées

AfM : *Archiv für Musikwissenschaft*
AH : *Analecta Hymnica*
AM : *Acta Musicologica*
CCCM : *Corpus Christianorum Continuatio Medievalis*
CMM : *Corpus Mensurabilis Musicae*
CSM : *Corpus Scriptorum de Musica*
JAMS : *Journal of the American Musicological Society*
MD : *Musica Disciplina*
MQ : *The Musical Quarterly*
PL : *Patrologia Latina*
ZfM : *Zeitschrift für Musikwissenschaft*

Introduction

Homo considera
qualis quam misera
sors vite sit mortalis…

Ces quelques vers disent bien l'esprit qui anime leur auteur : il faut mettre en garde contre la vanité, exhorter l'homme à l'humilité et l'inciter à considérer sa propre mort. La perspective du Salut doit guider les actes et rassurer les âmes. La parole poétique a pour ambition de produire un effet immédiat sur le comportement de ceux qu'elle interpelle et rappelle à l'ordre. Elle est ainsi résolument moralisatrice et s'en donne les moyens. Au texte s'ajoute une mélodie : l'homme à qui ces vers sont destinés les reçoit chantés. Ils sont comme proférés par les modulations organisées d'une voix projetée avec art et maîtrise pour en augmenter les pouvoirs et les charmes. La communication du message moral est donc encadrée dans un complexe de deux systèmes sonores : celui des mots, des phonèmes et des rythmes de la poésie rythmique d'une part, et d'autre part celui des hauteurs et des durées (rythmes), des intensités et des intentions de la voix chantée, la mélodie.

L'auteur à qui ces vers sont attribués, et à qui l'on doit aussi probablement leur mélodie, est plus connu pour d'autres contributions à la vie littéraire et intellectuelle du début du XIII^e^ siècle. Il s'agit de Philippe le Chancelier que l'on connaît mieux pour sa participation à l'administration de la cathédrale Notre-Dame de Paris et ses interventions dans les querelles qui accompagnent les premières années de

l'Université. Il est l'auteur d'une imposante somme pré-scolastique et de nombreux sermons, autant de témoignages d'un enseignement intense et diversifié. Il est aussi poète lyrique, ce qui pourrait être considéré comme un passe-temps, un « violon d'Ingres », à côté de ses activités « sérieuses ». Pourtant, bien que fort différent de ses autres productions par sa forme, le conduit *Homo considera* dont le début vient d'être cité, partage avec elles certaines préoccupations. À première vue, le thème abordé et les idées exprimées dans ces quelques lignes ne sont pas incompatibles avec ce que l'on peut lire dans certains sermons qui constituent le cœur du combat moralisateur du Chancelier de Notre-Dame. De plus, ce conduit n'est pas un cas isolé, mais un des nombreux opus d'un corpus poétique qui comprend près de soixante et onze compositions. Cette quantité est loin d'être anecdotique et incite à reconsidérer le jugement sur la place accordée à ces productions poético-musicales dans ses activités multiples.

Ce corpus relativement méconnu présente des aspects originaux. Il se distingue d'abord par le nombre des compositions concernées. Il existe en effet trois collections manuscrites qui nous transmettent ces textes et ces mélodies en indiquant l'autorité du chancelier parisien. Or, l'anonymat est encore la règle dans les sources musicales du XIII^e^ siècle. Il faut donc mesurer l'extraordinaire opportunité que représentent ces attributions, probablement dues à la notoriété de l'auteur invoqué. Ensuite, ce corpus est intéressant par sa diversité. Il touche en effet, de près ou de loin, aux trois principaux genres de la musique produite à Notre-Dame, les *organa* (pourvus de textes), les motets et surtout les conduits[1]. Étudier ce corpus offre donc la possibilité de s'immiscer au plus près des pratiques musicales en vogue dans les cercles ecclésiastiques de la cathédrale de Paris, entre les dernières années du XII^e^ siècle et 1236, date de la mort de l'auteur. Ces éléments constituent une occasion unique pour la reconstitution de l'histoire de la musique. Pourtant, ils sont aussi ce qui peut confiner la recherche musicologique dans des problématiques sans solution. En effet, beaucoup de ces attributions restent incertaines et le rôle réel de Philippe le Chancelier dans la création musicale est difficile à préciser. Ce sont autant de questions qui, ne recevant pas de réponse définitive, ont bien souvent bloqué le débat et clos le dossier. Il faut pourtant

1. Voir les définitions des termes techniques dans le lexique musical en fin de volume.

admettre une certaine marge d'incertitudes et d'imprécisions pour pouvoir poursuivre la réflexion sur ce corpus. Une attribution douteuse est une information qui n'est pas sans valeur, puisque un copiste a jugé probable le lien d'autorité sur une œuvre. La participation de Philippe le Chancelier à la composition musicale suscite souvent la méfiance de ceux qui préfèrent comprendre ses productions comme des poèmes mis en musique par une autre main. Pourtant, les intentions poétiques sont tellement mêlées aux constructions musicales qu'il est vraisemblable que ces dernières aient été anticipées et pensées dès le début du processus de création, et ce, par une seule personne. De plus, l'extraordinaire propension du corpus à la musique (seuls quelques textes nous parviennent sans notation) est un indice fort de ce lien originel entre poésie et mélodie. L'imprécision de ces réponses ne doit donc pas empêcher de poursuivre le travail sur ces compositions. L'attribution à Philippe le Chancelier est une donnée qui apporte des indices sur le milieu intellectuel dans lequel ces œuvres ont vu le jour. C'est là probablement l'information la plus précieuse que l'on puisse recevoir de ces attributions, quand bien même la mise en musique résulterait d'une tierce personne. De mon point de vue, centrer l'étude sur le corpus de Philippe le Chancelier est une manière de porter l'attention sur un milieu culturel, plus que sur l'auteur pour lui-même.

Mon travail part de l'hypothèse qu'il existe des liens entre la pratique de la prédication et la composition musicale. La lecture du conduit *Homo considera* et surtout son audition permettent d'envisager des points de convergence avec certains sermons. La personnalité de Philippe le Chancelier et ses compétences multiples sont à l'origine de cette proposition et légitiment ce questionnement. La manipulation des savoirs universitaires et l'application des mécanismes de la pensée scolaire agit bien sûr dans les sermons qui en sont l'émanation, mais aussi dans certaines compositions musicales dont le but semble être de convaincre et d'imposer des principes moraux. C'est du moins ce que j'ai souhaité démontrer, en cherchant à mettre en évidence des pratiques culturelles communes aux sermons et aux compositions musicales. Ainsi, je propose de relire une partie du corpus attribué à Philippe le Chancelier comme l'une des émanations nombreuses de la culture universitaire. C'est cette perspective qui justifie la publication de ce travail dans la collection *Studia artistarum*. Ce livre d'adresse donc aux musicologues mais aussi à tous ceux qui s'intéressent aux applications pratiques des savoirs et savoir-faire enseignés à la Faculté des arts. Leur assimilation parfaite leur permet de resurgir dans des contextes parfois inattendus et selon des formes nouvelles.

Ce livre est la reprise de ma thèse de musicologie dont l'argumentation se construisait peu à peu par une succession d'analyses presque linéaires de compositions choisies. Pour la confection du présent ouvrage, je suis partie des conclusions formulées à la suite de ces analyses, auxquelles j'ai réintégré des exemples là où cela m'a semblé nécessaire. Chemin faisant, j'espère ne pas avoir trahi la clarté de la démonstration. L'ensemble se compose de huit chapitres. Les trois premiers posent les bases nécessaires à l'explication de ma démarche, son positionnement dans les recherches passées (chapitre 1), la présentation des sources relatives au corpus étudié (chapitre 2) et enfin les éléments caractéristiques des compositions sélectionnées (chapitre 3). Le chapitre 4 explore les implications des techniques rhétoriques, tant sur le texte que sur les constructions mélodiques. Les chapitres 5 et 6 sont centrés sur les rapports avec la prédication, ses techniques nouvelles au XIII^e^ siècle et la dimension discursive des compositions poético-musicales. Comment la parole musicale est-elle pensée et organisée pour parvenir aux mêmes objectifs que les sermons ? J'ai souhaité, pour le chapitre 7, reprendre deux analyses complètes pour que les éléments présentés de manière partielle et éclatée dans les parties précédentes, prennent tout leur sens dans ces deux exemples développés. Un dernier chapitre s'attache à dégager les principes propres d'une pastorale musicale, de manière à permettre de contextualiser les conduits monodiques moralisateurs sélectionnés, non plus dans leur genre, mais dans une pratique, celle d'une prédication élargie.

L'ouvrage se complète de l'édition des compositions sur lesquelles s'appuie l'argumentation. Toutes ces œuvres sont déjà publiées dans diverses collections musicales connues des musicologues. Il m'a néanmoins semblé intéressant de les isoler, non seulement pour faciliter la lecture des pages qui précèdent, mais aussi pour faire apparaître la cohérence de ce micro-répertoire, et ce, malgré son immense diversité. Dans les éditions existantes, ces compositions sont comprises dans un ensemble très large, un genre à la définition très floue, le conduit de Notre-Dame (*conductus*). En séparant ce petit corpus moralisateur, j'espère comprendre sa spécificité et son intérêt propre pour l'histoire des mentalités et des productions intellectuelles du milieu scolaire dont Philippe le Chancelier est un acteur reconnu.

Chapitre 1 : Historiographie et construction du personnage de Philippe le Chancelier

Les connaissances actuelles sur Philippe le Chancelier dépendent des aléas de la transmission de ses œuvres dans les manuscrits et de plus d'un siècle de recherche sur les sources. La façon dont ce savoir s'est construit peut en dire long sur le regard que l'on porte aujourd'hui encore sur son travail et sa pensée. Philippe le Chancelier en tant qu'objet d'étude a été victime de certains malentendus qui expliquent peut-être pourquoi ce personnage, pourtant si actif et si prolixe, n'a encore attiré à lui qu'une attention modérée.

La diversité de sa production, inhérente à la science médiévale et à la culture de ces « intellectuels »[1], est étudiée de manière fragmentaire, partagée entre les disciplines universitaires modernes. Si le travail en interdisciplinarité est un idéal souvent invoqué, il faut constater que, dans la pratique, la recherche sur Philippe le Chancelier n'a pas bénéficié d'un tel élan. C'est la raison pour laquelle il est nécessaire de commencer par faire le point de son historiographie en interrogeant successivement les différents domaines scientifiques qui constituent l'état actuel de nos connaissances sur ce personnage.

1. Une biographie sous le signe de l'ambiguïté

Dans un premier temps, la reconstitution de la biographie de Philippe le Chancelier a rencontré une difficulté majeure liée à son nom. Une confusion entre deux personnages parisiens prénommés Philippe a largement brouillé les pistes pour faire la part des productions de chacun. Pendant longtemps, ils ont été confondus en une seule personne, nommée Philippe de Grève. En 1927, Henri Meylan est

1. J. Le Goff, *Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris, 1957.

parvenu à faire la lumière sur l'existence de deux figures distinctes. La première est le Chancelier de Notre-Dame, auteur de la *Summa de bono*, de nombreux sermons et de pièces musicales. La seconde porte le nom de Philippe de Grève. Ce dernier fut chanoine de Notre-Dame, mais aucune trace de ses écrits ne subsiste dans les sources. Henri Meylan est décédé avant de pouvoir publier les résultats de son travail[2]. C'est la raison pour laquelle la confusion sur l'identité de Philippe le Chancelier a subsisté quelques années malgré sa mise au point salutaire. La trace la plus ancienne de cette erreur qu'Henri Meylan ait pu trouver se trouve dans l'édition des *Distinctiones* sur les Psaumes datée de 1523[3]. L'imprimeur humaniste Josse Bade publie sous le nom de Philippe de Grève ce recueil de textes qui, en réalité, est l'œuvre de Philippe le Chancelier. Par la suite, les multiples productions du Chancelier parisien sont majoritairement attribuées à « Philippus de Greve Cancellarius Parisiensis »[4].

Ce malentendu qui a brouillé les pistes biographiques est peut-être la cause du lent démarrage des recherches historiques sur l'œuvre de Philippe le Chancelier, mais elle ne les a pas pour autant complètement entravées. La question de son identité n'est d'ailleurs pas la seule

2. H. MEYLAN, « Les « Questiones » de Philippe le Chancelier », *Positions de thèses de l'École des chartes*, Paris, 1927. Niklaus Wicki publie quelques pages qu'Henri Meylan avait déjà rédigées pour une biographie de Philippe le Chancelier dans son introduction à la *Summa de bono* (*Philippi Cancellarii Parisiensis Summa de bono*, Berne, 1985, vol. 1, p. 11-13).
3. J. BADE (éd.), *Philippi de Greve cancellarii Parisiensis in Psalterium Davidicum CCCXXX Sermones*, Paris, 1523.
4. C. E. DU BOULAY, *Historia universitatis Parisiensis*, 1665-1673, t. 3 p. 705. Dans son *De scriptoribus ecclesiasticis* de 1494, Jean TRITHÈME ne faisait pas encore l'erreur : « Philipus, cancellarius Parisiensis, vir in divinis scripturis eruditus, et in seculari Philosophia nobiliter doctus, cum esset sacrarum literarum famosus magister, Theologicae scholae Parisius multo tempore gloriose praefuit, ubi discipulos legendo, populos predicando magnifice instruxit. Scripsit de singulis Psalmis duos vel tres. Sermones elegantes, lib. 1., Summam theologiae lib. 1. Alia quoque plura edidit, quae ad notitiam nostram minime venerunt. » (Philippe, chancelier parisien, homme érudit dans les Écritures saintes et savant remarquable en philosophie profane, parce qu'il était maître reconnu en littérature sacrée, a dirigé pendant longtemps avec succès les écoles de théologie à Paris, où il a instruit les étudiants par la lecture et les gens du peuple par une prédication magnifique. Il a écrit sur chaque Psaume deux ou trois sermons élégants, une somme de théologie, il a publié beaucoup d'autres choses dont peu sont parvenues à notre connaissance), *De scriptoribus ecclesiasticis*, *Opera historica*, t. 1, Frankfort, 1601, p. 291.

source d'embûches. Certains ouvrages ont certes propagé cette méprise sur son nom mais ont aussi considérablement contribué à l'évolution des connaissances à son sujet. Quelques travaux anciens d'histoire religieuse ou universitaire comportent des notices sur Philippe le Chancelier, mais les sources dont ils disposent sont encore peu nombreuses. Il faut attendre la publication des documents relatifs à l'histoire de l'Université pour qu'une véritable recherche soit possible. La publication des cartulaires relatifs au chapitre de Notre-Dame en 1850, les lettres d'Honorius III en 1865 et surtout les cartulaires de l'Université de Paris entre 1889 et 1897[5] ont donné le coup d'envoi décisif pour l'émergence de la biographie du personnage.

Les philologues, les bibliothécaires et les historiens du XIX^e^ siècle se sont donc penchés sur son « cas » avec cette nouvelle documentation. L'article de l'*Histoire littéraire de la France* de Pierre-Claude Daunou est l'une des plus anciennes et complètes présentations biographiques, avant même les publications de ces sources[6]. Les appréciations très négatives sur la production littéraire de Philippe le Chancelier et le ton méprisant de l'auteur témoignent de l'image que l'histoire a gardée de lui pendant un temps : un homme sévère, obtus, entêté. Voici par exemple comment ses sermons sont décrits :

> Ses ouvrages n'ont pas joui, même de son temps, d'une réputation fort brillante ; ils sont aujourd'hui presque ignorés. C'étaient principalement des sermons et des commentaires sur les livres de la Bible. [...] Le chancelier Philippe a laissé de plus 336 sermons sur le psautier, deux ou trois sur chaque psaume [...] Ils consistent en explications mystiques, qui n'éclaircissent jamais les textes ; et quoique Henri de Gand les ait autrefois déclarés fort utiles aux prédicateurs, la vérité est qu'on ne saurait y puiser aujourd'hui aucune instruction réelle. On leur pourrait donner presque indifféremment le nom de sermons ou le nom de commentaires.[7]

Le regard porté sur la *Summa de bono* témoigne lui aussi d'un certain dédain :

> Mais on a indiqué plusieurs copies d'une Somme de théologie

5. B. GUERARD, *Cartulaire de l'église Notre-Dame de Paris*, Paris, 1850, vol. 1, p. 355-357 ; B. HAURÉAU, *Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque impériale et autres bibliothèques*, Paris, 1865, t. 21/2, p. 183-194 et le *Chartularium Universitatis Parisiensis*, éd. H. DENIFLE et E. CHATELAIN, t. 1, 1889.
6. P.-Cl.-Fr. DAUNOU, « Philippe de Grève, Chancelier de l'Église de Paris », *Histoire littéraire de la France*, t. 28, 1835, p. 184-191.
7. P.-Cl.-Fr. DAUNOU, *op. cit.*, p. 189.

> composée par cet auteur. Cette compilation scolastique est du grand nombre de celles qui n'ont pas été jugées dignes de voir le jour.[8]

Les traces des engagements du Chancelier de Notre-Dame dans les querelles universitaires sont interprétées comme les signes de son caractère irascible. En 1864, dans la *Nouvelle biographie universelle*, Barthelémy Hauréau le présente comme en « lutte contre les progrès quotidiens de l'enseignement libre »[9], toujours en opposition aux universitaires. On trouve encore la trace d'un tel jugement en 1894 sous la plume de l'abbé Féret :

> Avec un caractère comme le sien, ardent, tenace, jaloux de ses droits ou de ce qu'il croyait ses droits, c'était la lutte sur différents terrains : lutte avec l'université dont il faisait, à l'occasion, bon marché des droits ; lutte avec son collègue de Sainte-Geneviève dont il prétendait contester les prérogatives ; lutte avec les ordres mendiants qu'il s'obstinait à exclure du corps enseignant.[10]

Cette réputation que les savants du XIX^e^ siècle semblent aimer décrire et propager prend probablement sa source dans l'appréciation malveillante de certains médiévaux à l'égard de Philippe le Chancelier. On pense évidemment à l'histoire fantaisiste racontée par Thomas de Cantimpré dans un *exemplum* de son *Bonum universale de apibus* :

> Écoutons maintenant ce qui est arrivé à ce Philippe. Il était agonisant, proche de la mort, quand le susdit Guillaume, évêque de Paris, vint le visiter ; il lui demanda de renoncer à son opinion singulière sur la pluralité des bénéfices et de résigner entre les mains de l'Église tous ses bénéfices à l'exception d'un seul ; [...] Ce dernier refusa, disant qu'il voulait savoir par expérience si c'était vraiment un cas de damnation de détenir plusieurs bénéfices. Il mourut donc dans ces dispositions. Peu de jours plus tard, alors que l'évêque après

8. P.-Cl.-Fr. DAUNOU, *op. cit.*, p. 191.

9. *Nouvelle biographie générale*, article *Philippe de Grève*, rédigé par B. HAURÉAU (rééd. J.-Chr.-F. HOEFER, Copenhague, 1968, t. 39, col. 991).

10. P. FÉRET, *La Faculté de théologie de Paris et ses docteurs les plus célèbres*, vol. 1, Moyen Âge, Paris, 1894, p. 232-237. Les termes employés pour décrire l'acharnement du Chancelier sont presque identiques dans R. P. MORTIER, *Histoire des maîtres généraux de l'Ordre des Frères Prêcheurs*, vol. 1, Paris, 1903, par exemple p. 110 : « Avec un homme de ce tempérament, la chicane ne pouvait manquer. »

> matine voulait prier, il vit se dresser entre lui et la lumière une ombre d'homme, extrêmement noire. [...] Et l'évêque de demander : « Qui es-tu donc ? » Et la réponse fut : « Je suis le chancelier, et depuis quelque temps tout à fait digne de pitié ». Et l'évêque de dire : « Hélas ! Très cher, quelle est la cause de ta damnation ? » « Cette cause est triple lui fut-il répondu. Tout d'abord j'ai trop chichement partagé avec les pauvres mes revenus annuels ; en second lieu, contre l'opinion de la grande majorité concernant la pluralité des bénéfices, j'ai défendu mon opinion propre, à savoir le droit d'en détenir plusieurs, encourant ainsi les conséquences d'une faute mortelle. La troisième cause – la plus grave de toutes – c'est que pendant longtemps j'ai été tourmenté par l'abominable vice de la chair, causant ainsi un grand scandale ». [...][11]

Cette anecdote a souvent été répétée, sans toujours en souligner le grotesque[12]. L'inimitié de Thomas de Cantimpré vaut ainsi à Philippe le Chancelier de devenir un ennemi notoire des ordres mendiants :

> Philippe de Grève, le chancelier, lui, ne donna jamais son consentement. Battu en cour de Rome par saint Dominique, il devint l'ennemi acharné de son Ordre. Jusqu'à sa mort, arrivée le 25 décembre 1237, il fit aux Prêcheurs une guerre implacable. « Il aboyait sans cesse, dit Thomas de Cantimpré, contre l'Ordre des Frères Prêcheurs, en toute occasion et sermon. » Il en mourut. Réfuté victorieusement, un jour, par frère Henri, devant toute l'Université, le chagrin et le dépit lui donnèrent une fièvre qui l'emporta quinze jours après. [...] Car la guerre déclarée aux Prêcheurs et tous les Ordres actifs par Philippe de Grêve n'a jamais cessé ; elle dure encore.[13]

Il est aisé de comprendre l'immense parti-pris qui suscite de telles remarques. Une lecture des textes permet pourtant de faire la part des choses. En effet, certains sermons laissent à penser que Philippe le Chancelier fut plutôt bienveillant à l'égard des nouveaux ordres[14]. De

11. THOMAS DE CANTIMPRÉ, *Les exemples du* Livre des abeilles, traduction éditée par H. PLATELLE, Turnhout, 1997, I, 19, 6, p. 83-84.

12. Voir par exemple les remarques hostiles à l'égard de Philippe « de Grève » dans l'ouvrage de N. VALOIS, *Guillaume d'Auvergne, sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1880, p. 34.

13. R. P. MORTIER, *op. cit.*, p.111-112.

14. Ch. V. LANGLOIS, « Le Chancelier Philippe », *Revue politique et littéraire, Revue bleue*, 5e série, 8 (1907), p. 609-612 et 646-650 ; R. E. LERNER, « Weltklerus und religiöse Bewegung im 13. Jahrhundert, das Beispiel Philipps des Kanzlers », *Archiv für Kulturgeschichte*, 51 (1969), p. 94-108 et du même auteur « Philip the Chancellor greets the Early Dominicans in Paris », *Archivum fratrum praedicatorum*, 77 (2007), p. 5-17.

plus, ses positions dans la querelle sur le cumul des bénéfices à laquelle il est fait allusion n'ont pas laissé de trace, ce qui ne nous permet pas de vérifier les dires de son détracteur, ni de comprendre les raisons d'une telle hostilité. Toujours est-il que ce sont ces aspects négatifs que l'histoire a longtemps retenus.

Pourtant, certains savants ont œuvré à une lente réhabilitation du personnage. Le commencement de cette réévaluation est en partie dû à la découverte des sources musicales et de ses qualités de poète. En 1864, Paul Meyer fait connaître le manuscrit de Londres (Egerton 274) et la possibilité d'attribuer à Philippe une liste de compositions en croisant les témoignages des sources musicales et des chroniques (notamment Salimbene, voir plus loin, p. 68)[15]. Léopold Delisle fait avec émotion la description du manuscrit de Florence et signale les talents poétiques, fraîchement découverts, d'un certain Philippe de Grève dont la contribution porte sur de nombreuses œuvres contenues dans ce manuscrit[16]. Ainsi, les connexions sont établies entre les principales sources dans lesquelles se trouve le corpus poético-musical.

À la fin du siècle, Barthélemy Hauréau peut enfin proposer une biographie plus complète que celle publiée trente ans plus tôt. Dans sa contribution pour la *Nouvelle biographie générale*, il se donne pour mission de rendre justice à ce personnage si souvent décrié et injustement traité. En introduction, il demande :

> Est-ce l'éloge ou le blâme qu'il a mérité ? Puisqu'il s'agit d'un homme qui fit tant de bruit, la question est certainement intéressante.[17]

Sans tomber dans l'excès inverse, Charles Langlois démontre le caractère infondé du regard négatif porté sur la biographie et sur les productions littéraires de Philippe le Chancelier. À propos des querelles universitaires qui ont suscité tant de commentaires désapprouvant son attitude, il souligne :

15. P. MEYER, *Archives des missions scientifiques et littéraires,* 2e série, 3 (1864), p. 253-259 complété par « Henri d'Andeli et le Chancelier Philippe », *Romania*, 1 (1872), p. 190-215.

16. L. DELISLE, « Discours prononcé à l'Assemblée générale de la société de l'Histoire de France le 26 mai 1885 », extrait de l'*Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France*, Paris, 1885, p. 21 *sq.*

17. B. HAURÉAU, « Philippe de Grève, chancelier de l'Église de Paris », *Journal des savants*, année 1894, p. 427-440.

> Qu'il ait été fier et intraitable, c'est possible ; mais on n'en sait rien, et les documents allégués ne le prouvent pas du tout. Au XIII^e siècle, tous les chanceliers de Notre-Dame se sont conduits, en effet, de la même manière que Philippe, pour la défense des droits de leur charge et de leur église ; ils ont eu à soutenir et à livrer les mêmes assauts. Et si l'on considère que le cancellariat de Philippe coïncide justement avec la période la plus critique de l'histoire des relations entre l'Église de Paris, l'Université de Paris et les nouveaux ordres monastiques, la seule chose étonnante, c'est que l'on n'ait pas conservé, pour ce temps-là, le souvenir de conflits moins clairsemés et plus graves.[18]

La « réhabilitation » du personnage s'opère progressivement. Malgré cela, l'appréciation négative de son rôle historique et de son tempérament rageur a perduré de manière atténuée, mais continue, bien après ces travaux fondateurs. C'est souvent sur le caractère sévère et intransigeant que l'on insiste. Il est vrai que les écrits, les sermons et les textes poétiques servent facilement à forcer ce portrait austère. Cette attitude que l'on peut trouver hargneuse est dans l'air du temps, et Philippe n'est certainement pas le seul de ses contemporains à vitupérer contre le comportement de ses semblables et à se lamenter de la décadence morale. Les commentateurs modernes soulignent néanmoins plus souvent la plume acerbe ou la langue acérée du Chancelier que la douceur et la sagesse dont le *Dit du Chancelier Philippe* d'Henri d'Andeli fait l'éloge[19], et dont on trouve l'expression dans les textes de louange ou de prière[20]. La mise en évidence d'un corpus poético-musical fourni et de grande tenue a probablement joué un rôle important dans cette phase de redécouverte. Elle a apporté la sympathie de certains, intéressés et touchés par l'artiste que cachait la rigueur d'une Somme de théologie et la hargne des sermons.

2. LE THÉOLOGIEN ET LE PRÉDICATEUR

2.1 La Summa de bono

C'est dans le domaine des études de théologie que les travaux de défrichage ont été les plus rapides à saisir l'intérêt de la pensée de Philippe. Malgré l'absence d'édition, certains aspects de la *Summa de*

18. Ch. LANGLOIS, *op. cit.*, p. 646.
19. Voir p. 65.
20. J.-Y. TILLIETTE, « L'art poétique de Philippe le Chancelier : sur quelques vers du lai lyrique *O Maria virginei* », *Poesia Latina Medieval*, Florence, 2005, p. 761-776.

bono ont été explorés et étudiés en détail. Les douze premières questions de la somme constituent un traité des transcendantaux qu'a étudié Dom Henri Pouillon[21]. Dom Odon Lottin pour sa part, a fait valoir l'originalité de la pensée du Chancelier à propos du libre arbitre et de la syndérèse, des vertus cardinales, des sept dons du Saint-Esprit[22]. À la même époque, Henri Meylan se livrait au dépouillement des *questiones*.

Mais ces spécialistes travaillent alors sur un texte qui n'est encore que partiellement édité et dont toutes les énigmes n'ont pas été résolues[23], notamment son rapport avec une autre somme contenue dans un manuscrit de Douai (Bibliothèque de la ville, manuscrit 434), la *Summa Duacensis*. Palémon Glorieux considère cette somme comme la source d'inspiration de Philippe le Chancelier[24]. Des avis contradictoires ont soutenu que Philippe serait l'auteur des deux textes, la *Summa Duacensis* étant une rédaction préparatoire de l'autre[25]. Niklaus Wicki propose une nouvelle solution en s'appuyant sur la thèse de l'antériorité de la *Summa de bono* sur la *Summa Duacensis.* Il démontre que cette dernière est une compilation réalisée à partir du texte de Philippe le Chancelier par un certain G. de Soissons, maître d'œuvre de tout le manuscrit de Douai. En inversant la relation entre les deux textes, Niklaus Wicki modifie la chronologie avancée

21. H. POUILLON, « Le premier traité des propriétés transcendantales », *Revue néo-scolastique de Philosophie*, 42 (1939), p. 40-77.

22. O. LOTTIN, « Le Créateur du traité *De synderesis* », *Revue néo-scolastique de philosophie*, 29 (1927), p. 197-222 ; *Psychologie et morale aux XII^e et XIII^e siècles*, 4 vol., Louvain-Gembloux, 1942.

23. Éditions partielles de la Somme : L. W. KEELER, *Ex Summa Philippi Cancellarii Questiones de* anima, Aschendorff, 1937 ; P. GLORIEUX, « Les 572 Questions du manuscrit de Douai 434 », *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 10 (1938), p. 123-152 et 225-267 ; V. da CEVA, *De Fide, ex Summa Philippi Cancellarii, † 1236*, Rome, 1961 ; T. C. POTTS, *Conscience in Medieval Philosophy*, Cambridge, 1980, p. 12-31 (traduction anglaise) ; R. E. HOUSER, *The Cardinal Virtues : Aquinas, Albert, and Philip the Chancellor*, Toronto, 2004, p. 86-117 (traduction anglaise). Voir aussi J.-P. TORRELL, « La *Summa duacensis* et Philippe le Chancelier. Contribution à l'histoire du traité de la prophétie », *Revue thomiste*, 75 (1975), p. 67-94 et O. LOTTIN, « L'influence littéraire de Chancelier Philippe sur les théologiens préthomistes », *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 2 (1930), p. 311-326.

24. P. GLORIEUX, « La *Summa Duacensis* », *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 12 (1940), p. 104-135.

25. Cet avis est soutenu par V. DOUCET, « À travers le manuscrit 434 de Douai », *Antonianium*, 27 (1952), p. 531-580.

jusqu'alors et date la rédaction de la *Summa de bono* aux années 1225-1228. La publication complète de son édition en 1985[26], et les mises au point biographiques et philologiques qui l'accompagnent, ont permis aux études postérieures de s'appuyer sur des bases solides.

Grâce aux travaux des pionniers et l'édition, les problèmes posés par ce texte ont pu être approfondis et l'on saisit mieux la genèse des grandes sommes scolastiques du XIII^e siècle. Les développements consacrés à la psychologie de l'âme mettent en place des concepts importants pour la génération suivante[27]. Les premières mentions d'Aristote, l'emprunt aux philosophes arabes ainsi que la mise en place d'une méthode synthétique font de la théologie du Chancelier une étape significative du développement de la pensée médiévale et de la scolastique. Alain de Libera va jusqu'à présenter la somme de Philippe le Chancelier comme une « démarche révolutionnaire »[28]. La démonstration des fondements du Bien participe au mouvement de réfutation de l'hérésie cathare. L'argumentation rationnelle est mise au service des combats qui font l'actualité. La théologie s'intègre ainsi dans un désir de conversion plus large, dont les sermons sont d'autres manifestations.

2.2 Les sermons

La recherche historique sur la prédication de Philippe le Chancelier est nettement moins avancée que celle sur la théologie en raison de l'immensité du corpus à considérer (sept cent vingt-trois sermons selon la recension de Schneyer[29]). L'absence d'édition pour deux des trois collections de sermons (les *Sermones festivales* et les *Expositiones*

26. N. Wicki (éd.), *Philippi Cancellarii Parisiensis Summa de bono*, 2 vol., Berne, 1985. Il faut aussi signaler la publication d'un ouvrage de synthèse sur la pensée de Philippe le Chancelier : N. Wicki, *Die Philosophie Philipps des Kanzlers*, Fribourg, 2005.

27. J. A. Aertsen, « The Beginning of the Doctrine of the Trancendentals in Philip the Chancellor (ca. 1230) », *Mediaevalia, Textos e Estudos*, 7-8 (1995), p. 269-286 ; C. Mccluskey, « The Roots of Ethical Voluntarism », *Vivarium*, 29/2 (2001), p. 185-208 ; Christian Trottman, « *Comedit, deditque viro suo.* La syndérèse entre sensualité et intellect dans la théologie morale au tournant du second quart du XIII^e siècle », *Corpo e Anima, sensi interni e intelletto dai secoli XIII-XIV ai post-cartesiani e spinoziani*, éd. Gr. Frederici Vescovini, Turnhout, 2005, p. 161-187.

28. A. de Libera, *La philosophie médiévale*, Paris, 1993, p. 382.

29. J. B. Schneyer, *Repertorium der lateinischen Sermones des Mittelalters für die Zeit von 1150-1350*, 11 vol., Münster, 1972 ; les pages 818 à 869 du volume 4 sont consacrées à Philippe le Chancelier.

super evangelia) laisse les textes à l'abri des regards. Le recueil des *Distinctiones super psalterium* est le seul à avoir été imprimé par l'éditeur humaniste Josse Bade[30] mais reste difficile d'accès car les exemplaires en sont rares.

Marie-Madeleine Davy a largement contribué à attirer l'attention sur la prédication et ses transformations au début du XIII^e siècle[31]. Par son travail d'édition d'un corpus de textes bien défini localement et chronologiquement, elle dresse un tableau des spécificités de la nouvelle prédication universitaire. Parmi les textes publiés dans cet ouvrage, trois sont attribués à Philippe le Chancelier. L'un d'eux présente un intérêt particulier pour la connaissance des grèves universitaires de 1229-1230[32].

Dix ans avant l'édition de son répertoire, Johannes Baptist Schneyer avait déjà publié une étude sur la prédication de Philippe[33]. C'est, encore aujourd'hui, le seul travail de synthèse consacré à cet auteur en tant que prédicateur. Les sermons y sont lus comme une source de renseignements sur l'époque et les mœurs, observées par l'œil sévère du Chancelier de Notre-Dame car le prédicateur, explique J. B. Schneyer, doit abandonner un temps la langue des écoles lorsqu'il prêche et ouvrir son cœur pour gagner celui de son auditoire. La critique des mœurs que l'on peut lire chez Philippe le Chancelier est donc un moyen pour l'historien de connaître la société. Le regard porté

30. J. BADE, *op. cit.*

31. M.-M. DAVY, *Les sermons universitaires parisiens de 1230-1231*, Paris, 1931. Il s'agit de quatre-vingt-quatre sermons collectés dans le manuscrit BnF, n.a.l. 338. Notice sur Philippe le Chancelier : p. 125-128.

32. Il s'agit d'un sermon conservé dans un manuscrit conservé à Avranches (BM lat. 132, f°340), souvent cité d'après l'édition de M.-M. Davy. Il a très justement intéressé le musicologue Th. B. Payne qui le compare à un conduit de Notre-Dame (« *Aurelianis civitas* : Student Unrest in Medieval France and a Conductus by Philip the Chancellor », *Speculum*, 75/3 (2000), p. 589-714). Pour l'histoire de l'Université et de cette grève, voir A. L. GABRIEL, « Conflict between the Chancellor and the University of Masters and Students at Paris during the Middle Ages », *Die Auseinandersetzungen an der pariser Universität im XIII. Jahrhundert*, éd. W. DE GRUYTER, Berlin-New York, 1976, p. 106-154 et dans le même recueil, L.-J. BATAILLON, « Les crises de l'Université de Paris d'après les sermons universitaires », p. 155-169 (repris dans *La prédication au XIII^e siècle en France et en Italie : études et documents*, éd. N. BÉRIOU et D. D'AVRAY, Aldershot, 1993).

33. J. B. SCHNEYER, *Die Sittenkritik in den Predigten Philipps des Kanzlers*, Münster, 1962.

par le prédicateur sur les différentes catégories sociales (les clercs, les laïcs, les femmes) permet, toujours selon l'auteur, de dresser un portrait du monde décadent tel que le voit Philippe le Chancelier. En centrant toute son attention sur la dimension critique des sermons, Schneyer contribue à renforcer l'image d'un caractère opiniâtre et inflexible que la critique historique a dessinée depuis longtemps.

Les recherches plus récentes des historiens de la prédication ont contribué à renouveler le regard porté sur ces textes et la multiplicité des lectures qui peuvent en être faites[34]. L'édition de certains sermons s'est faite au gré d'articles suscités par la découverte d'un texte dans une source ou l'illustration d'un thème transversal[35]. Les éditeurs et commentateurs montrent la force de la langue employée et l'originalité des images rencontrées dans la prédication de Philippe le Chancelier. Ces approches permettent de passer outre l'image négative qui a longtemps collé au personnage et de le considérer comme un orateur de grand talent, reconnu de ses contemporains.

34. Les ouvrages généraux sur la période sont : J. LONGÈRE, *La prédication médiévale*, Paris, 1983, et surtout N. BÉRIOU, *L'avènement des maîtres de la Parole, la prédication à Paris au XIII^e siècle*, 2 vol., Paris, 1998.

35. V. DOUCET, « À travers le manuscrit 434 de Douai », *Antonianum*, 27 (1952), p. 531-580 ; N. WICKI, « Philipp der Kanzler und die pariser Bischofswahl von 1227/1228 », *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, 5 (1958), p. 323-326 ; IDEM, *Die Philosophie Philipps des Kanzlers*, Fribourg, 2005, p. 181-188 ; J. LECLERQ, « Sermon de Philippe le Chancelier sur S. Bernard », *Cîteaux*, 16 (1965), p. 208-213 ; D. VORREUX, « Un sermon de Philippe le Chancelier en faveur des Frères Mineurs de Vauvert (Paris) 1 septembre 1228 », *Archivum Franciscanum Historicum*, 68 (1975), p. 13-22 ; N. BÉRIOU, « La Madeleine dans les sermons parisiens du XIII^e siècle », *La Madeleine (VIII^e-XIII^e siècle), Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, 104/1 (1992), p. 269-340 ; EADEM, « *Pellem pro pelle*. Les sermons pour la fête de saint Barthélemy au XIII^e siècle », *La pelle umana. The Human Skin*, Florence, 2005, p. 267-284 ; EADEM, « Les instruments de musique dans l'imaginaire des prédicateurs », *Les représentations de la musique*, éd. M. CLOUZOT et Chr. LALOUE, Paris, 2005, p. 108-119 ; C. CASAGRANDE, « Le calame du Saint-esprit, grâce et rhétorique dans la prédication au XIII^e siècle », *La parole du prédicateur, V^e-XV^e siècle*, éd. R. M. DESSI et M. LAUWERS, Nice, 1997, p. 235-254. Sur la prédication de Croisade : N. BÉRIOU, « La prédication de croisade de Philippe le Chancelier et d'Eudes de Châteauroux en 1226 », *La prédication en Pays d'Oc (XII^e-début XV^e siècle)*, *Cahiers de Fanjeaux*, Toulouse, 1997, p. 85-109 ; Chr. MAIER, « Crisis, Liturgy and the Crusade in the 12th and 13th Centuries », *The Journal of Ecclesiastical History*, 98 (1997), p. 626-657.

3. PHILIPPE LE CHANCELIER ET LES MUSICOLOGUES

3.1 Éditions

La disponibilité du corpus poético-musical est bien assurée grâce aux diverses éditions des textes et surtout de la musique. La participation du Chancelier à la musique de Notre-Dame et son apparition dans les plus grandes sources de ce répertoire expliquent cette bonne visibilité. Il s'agit en effet d'un répertoire qui a très tôt suscité l'intérêt des musicologues médiévistes.

a. Les textes

Tous les poèmes du Chancelier ont été édités par Guido Maria Dreves et Clemens Blume dans les tomes 20 et 21 des *Analecta Hymnica Medii Aevi*[36]. Bien qu'ancienne, cette édition monumentale reste la plus complète. Le volume 50 de la collection comporte une biographie de Philippe le Chancelier ainsi qu'une liste de ses compositions[37]. Ce premier « catalogue » du corpus recense cent neuf incipit et repose sur une connaissance encore imparfaite des sources qui permettent les attributions. Deux des collections consacrées au Chancelier sont prises en compte, ainsi que la totalité du fascicule 11 du manuscrit de Florence[38].

Presque un siècle plus tard, l'hymnologue Joseph Szövérffy publie un volume consacré à l'édition des textes latins des conduits sur toute la période du Moyen Âge[39]. Les textes ainsi assemblés sont très divers puisque les conduits des sources de Saint-Martial côtoient ceux de la période de Notre-Dame. La démarche que l'on découvre en introduction de cette anthologie est intéressante. L'auteur propose de classer cet immense corpus selon les thèmes abordés dans les textes, et non

36. G. M. DREVES, Cl. BLUME, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, tomes 20, 21 et 50, Leipzig, 1886-1908. Certaines pièces sont éditées avec leurs mélodies.

37. *AH*, t. 50, p. 528-532.

38. Les collections permettant l'attribution à Philippe le Chancelier seront présentées au chapitre 2. Le onzième fascicule du manuscrit de Florence assemble des compositions monodiques en forme de rondeaux avec refrains. Seuls quelques-uns des conduits-rondeaux sont à relier au corpus du Chancelier et non l'ensemble comme il est supposé dans les *AH*.

39. J. SZÖVÉRFFY, *Lateinische Conductus-Texte des Mittelalters*, Ottawa, 2000.

selon des critères formels ou chronologiques. Le problème de la fonction des conduits est posé, et cette édition montre des familles thématiques qui contribuent à mieux comprendre la diversité des conduits et leurs usages supposés.

b. La musique

À ce jour, il n'existe aucune édition musicale complète du corpus en tant que tel. Pourtant, la totalité des compositions existe en transcription dans diverses éditions dont l'intention n'est pas de présenter la musique de Philippe le Chancelier mais de mettre à disposition une anthologie consacrée à un genre ou une source.

L'édition la plus complète consacrée aux conduits est à l'initiative de Gordon A. Anderson et a pour titre *Notre-Dame and Related Conductus*[40]. Cette édition monumentale fait suite à l'édification d'un catalogue très large qui classe par sources l'ensemble des conduits dits « de Notre-Dame »[41]. Le répertoire des conduits est ordonné selon un système de lettres (de A à R) qui conjugue le critère musical (nombre des voix) aux répartitions et concordances dans les sources. À l'intérieur de chaque groupe, les conduits sont rangés selon leur apparition dans les sources. Les conduits de Notre-Dame forment ainsi un « répertoire » organisé par un réseau de sources. Le noyau central est formé par les compositions qui possèdent le plus de concordances dans les sources parisiennes, ce qui permet d'établir une convergence avec les pratiques de la cathédrale[42]. Chaque volume se partage en deux parties : d'une part l'édition des textes, tous traduits en anglais, d'autre part l'édition musicale. Les commentaires critiques sont relégués en fin de volume. L'édition des textes s'accompagne souvent de courtes notes explicatives signalant un grand nombre de citations bibliques et patris-

40. G. A. ANDERSON (éd.), *Notre-Dame and Related Conductus, Opera Omnia*, 11 vol., Henryville, 1981.

41. G. A. ANDERSON, « Notre-Dame and Related Conductus, A Catalogue Raisonné », *Miscellanea Musicologica, Adelaide Studies in Musicology*, 6 (1972), p. 153-230, et 7 (1975), p. 1-81. Il est regrettable que ce catalogue raisonné soit aussi difficilement accessible et si peu pratique (partagé entre deux volumes du périodique et sans répertoire des sources). Il aurait pu figurer en introduction à l'édition.

42. Cette conception des conduits est aujourd'hui largement nuancée par les musicologues qui insistent sur l'hétérogénéité de ce corpus et sur le fait que le manuscrit de Florence représente une collection largement étalée dans l'espace et dans le temps. Voir N. LOSSEFF, *The Best Concords, Polyphonic Music in Thirteenth-Century Britain*, New York-Londres, 1994, chapitre 1.

tiques[43]. La partie d'édition musicale est, pour sa part, très largement critiquée. Gordon Anderson applique en effet une interprétation discutable de la théorie des modes rythmiques aux conduits syllabiques[44]. L'application des modes rythmiques à la transcription des conduits est un débat qui a préoccupé les musicologues pendant de nombreuses années, sans qu'il ne se soit aujourd'hui encore complètement clos. G. A. Anderson, par son édition et ses articles, a amplement alimenté la discussion et a suscité de nombreuses réactions[45].

Aucun musicologue n'a encore proposé de reprendre l'édition complète des conduits pour améliorer l'énorme travail de Gordon Anderson. Il existe cependant plusieurs contributions qui présentent des parties de l'ensemble. Hans Tischler a beaucoup travaillé à cette tâche. Donnant suite à ses critiques formulées à l'égard des interprétations rythmiques de Gordon Anderson, il propose ses propres transcriptions des conduits monodiques dans *Conductus and Contrafacta*[46] et des conduits à deux voix dans les deux volumes intitulés *The Earliest Polyphonic Art Music*[47]. Les deux éditions prennent le manuscrit de Florence comme source principale. Le rythme modal y est respecté en tenant compte des particularités du texte poétique pour le placement des longues, des brèves et des ornements. Il utilise de préférence un cinquième mode (longues régulières), là où Anderson avait choisi de transcrire le rythme dans un premier mode.

Quelques années avant Hans Tischler, Bryan Gillingham publiait un volume d'un tout autre parti-pris : son édition est une anthologie de pièces musicales latines non liturgiques, sans discrimination géographique ni temporelle[48]. Pour délimiter son répertoire, il ne se fonde pas sur la critique des sources comme d'autres l'ont fait avant lui, mais sur

43. On retrouve cette érudition dans les articles de G. A. ANDERSON, « Texts and Music in 13th Century Sacred Songs », *Miscellanea Musicologica, Adelaide Studies in Musicology*, 10 (1979), p. 1-27 et « Symbolism in Texts of Thirteenth-Century Music », *Studies in Music*, 4 (1970), p. 19-39.

44. H. TISCHLER, « Gordon Athol Anderson's Conductus Edition and the Rhythm of Conductus », *In Memoriam G. A. Anderson*, Henryville-Ottawa-Binnigen, 1984, vol. 1, p. 561-573.

45. Voir plus loin, p. 48.

46. H. TISCHLER (éd.), *Conductus and Contrafacta*, Ottawa, 2001, p. 157-322.

47. H. TISCHLER (éd.), *The Earliest Polyphonic Art Music*, 2 vol., Ottawa, 2005.

48. Br. GILLINGHAM, *Secular Medieval Latin Song : An Anthology*, Ottawa, 1993. Ce volume est accompagné de deux publications supplémentaires du même auteur : *A Critical Study of Secular Medieval Latin Song*, Ottawa, 1995, et *The Social Background to Secular Medieval Latin Song*, Ottawa, 1998.

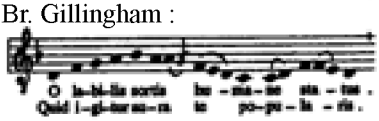
des considérations socioculturelles, utilisant principalement le contenu des textes des conduits. Son anthologie traite donc d'un ensemble de pièces beaucoup plus large que celui choisi par Gordon Anderson, mais laisse de côté tous les conduits à caractère liturgique et sacré. Le travail de transcription de Bryan Gillingham est méthodique et précis. Il propose, pour la plupart des pièces, une notation « diplomatique » sans indication de rythme. Pourtant, il déclare rester intimement persuadé de l'application des modes à l'ensemble de la musique du XIII[e] siècle, même lorsque la notation ne l'indique pas[49]. Chaque conduit est présenté avec ses diverses variantes mélodiques dans les sources, constituant un outil musicologique d'une grande utilité. Le troisième volet de son étude se donne pour but de situer le contexte social et historique de la musique éditée[50]. Il souhaite décloisonner les répertoires qui sont traditionnellement reliés aux catégories sociales : les milieux des clercs, des universitaires et de la cour s'interpénètrent sans cesse et la chanson latine est le résultat d'un va-et-vient culturel constant. Il montre à quel point le Moyen Âge se joue de la frontière qui a pu être établie entre les domaines du sacré et du profane.

Les différences de choix éditoriaux entre ces trois ouvrages sont loin d'être anodines et influencent la réception et l'interprétation moderne que l'on fait des œuvres. Pour en témoigner, nous présentons ci-dessous le premier vers du conduit *O labilis sortis* attribué à Philippe le Chancelier tel qu'il est transcrit dans les trois éditions discutées auparavant :

G. A. Anderson :

H. Tischler :

Br. Gillingham :



49. Br. GILLINGHAM, *A Critical Study*..., p. 14-22 ; voir aussi la monographie du même auteur sur le sujet : *Modal Rhythm*, Ottawa, 1986.

50. Br. GILLINGHAM, *The Social Background*...

La présence d'un rythme mesuré ou au contraire l'indétermination rythmique produisent bien évidemment un résultat sonore très différent. La scansion régulière du texte sur la mélodie met en rapport la langue poétique et la musique selon le principe de la durée. La rigueur rythmique qui s'impose à la lecture de la proposition de Gordon Anderson concentre l'attention sur cette alternance de notes longues et brèves, au détriment des autres dimensions sonores du texte. Celle de Hans Tischler atténue cet effet en régularisant les valeurs (cinquième mode rythmique), mais n'efface pas complètement l'impression de rigueur liée à la notation mesurée. La troisième n'applique aucun rythme et n'influence pas l'intelligence et la compréhension du couple texte/musique. Ce « rythme libre » est la solution la plus proche de la notation que les sources donnent à lire.

Le corpus de Philippe le Chancelier attribué par les sources médiévales ne se limite pas aux conduits. Il comprend aussi sept motets[51]. Leur nombre peu élevé ne doit cependant pas masquer l'importance de cette contribution pour l'histoire du genre. Ils apparaissent dans les sources les plus anciennes de Notre-Dame, ainsi que dans les collections postérieures consacrées aux motets dans des versions souvent transformées[52]. L'édition monumentale des motets a été réalisée par Hans Tischler[53]. La matière musicale qu'il se propose de traiter est complexe car l'auteur souhaite faire figurer dans ses transcriptions tous les états de la transmission, c'est-à-dire les versions différentes d'une source à l'autre. Pour chaque composition, Hans Tischler fait apparaître l'ensemble des versions en superposant les systèmes. Par exemple, le motet *In veritate comperi* est transmis dans neuf sources, presque chaque fois avec une disposition différente. Pour faire état de toutes ces versions, la transcription critique de Hans Tischler exige une superposition de seize portées[54]. Pour disposer d'une simple transcription d'un motet dans l'une de ses versions, il est souvent plus simple d'utiliser les collections consacrées aux manuscrits et aux

51. On en compte huit, mais l'un d'entre eux (*In salvatoris nomine*, dans Londres, Egerton 274, voir p. 62), n'est qu'une version avec un texte supplémentaire d'un autre motet lui aussi attribué à Philippe (*In veritate comperi*).

52. Voir le répertoire de H. VAN DER WERF, *Integrated Directory of Organa, Clausulae, and Motets of the Thirteenth Century*, Rochester-New York, 1989.

53. H. TISCHLER (éd.), *The Earliest Motets (to circa 1270), A Complete Comparative Edition*, 3 vol., Yale, 1982.

54. *Op. cit.*, n°36, p. 279-322.

sources spécifiques des motets du XIII^e siècle[55]. Philippe le Chancelier a également composé quelques prosules, c'est-à-dire qu'il a tropé certaines parties mélismatiques d'*organa* ou de conduits (*caudae*). Ces pièces ainsi que les motets sont assemblées et édités par Thomas Payne, dans un volume dédié à Philippe le Chancelier[56]. C'est ainsi la première édition existante qui désigne le Chancelier parisien comme auteur et compositeur d'un corpus pour en fonder la cohérence. Un nombre important de motets anonymes mais stylistiquement proches y sont ajoutés, constituant ainsi un large répertoire de pièces issues d'un même procédé de composition dérivé du trope[57]. Ainsi, il n'existe à l'heure actuelle aucune des compositions du corpus poético-musical de Philippe le Chancelier qui n'ait été transcrite dans l'une ou l'autre des éditions citées.

3.2 Travaux critiques

Malgré l'accès facile aux compositions par les éditions, les musicologues n'ont pas manifesté de grand enthousiasme pour ce corpus et son auteur. On pourrait s'étonner de cette situation : tant de compositions et tant de précisions historiques devraient ouvrir des perspectives multiples pour l'histoire de la musique ou l'analyse stylistique. Mais les faits ne se sont pas produits. Le nom même de Philippe le Chancelier est rarement cité dans les ouvrages de vulgarisation et quand il l'est, sa contribution est rapportée en quelques lignes. Représentatif de ce constat, l'ouvrage de Craig Wright, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris*, offre une place relativement modeste à la figure de Philippe le Chancelier[58]. Le seul chercheur à avoir consacré ses efforts et ses recherches à faire émerger le personnage du silence est Thomas B. Payne. Sa thèse et les publications qui en résultent sont actuellement la mise au point la plus complète de la contribution de Philippe le Chancelier à la musique de Notre-Dame. Avant de présenter

55. G. A. ANDERSON (éd.), *Compositions of the Bamberg Manuscript*, *CMM* 75, 1977 ; *IDEM* (éd.), *Motets of the Manuscript La Clayette*, *CMM* 68, 1975 ; *IDEM* (éd.), *The Latin Compositions in Fascicules VII and VIII of the Notre Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstadt 1099 (1206)*, 2 vol., New York, 1968 ; Y. ROKSETH (éd.), *Polyphonies du XIII^e siècle*, Paris, 1939.

56. PHILIPPE LE CHANCELIER, *Motets and Prosulas*, éd. Th. B. PAYNE, Middleton, 2011. Pour l'édition critique et l'analyse des textes des motets, voir B. SCHETTER, *Philippus Cancellarius : die Motettengedichte*, Berlin, 2012.

57. Voir les remarques sur les analyses de ce répertoire par Th. Payne, p. 38 *sq.*

58. Cr. WRIGHT, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500-1500*, Cambridge, 1989, p. 294-300. C'est principalement en tant que collaborateur de Pérotin que Philippe est évoqué.

les différents aspects de son travail, voyons quels ont été ses rares prédécesseurs.

Dès 1910, le musicologue allemand Friedrich Ludwig met en lumière le corpus poétique de Philippe dans son fameux *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*[59]. Cet ouvrage fondateur sur les *organa* et motets de Notre-Dame étudie successivement les sources qui constituent ce répertoire qu'il fait sortir de l'ombre. La description du manuscrit de Londres, British Library, Egerton 274, est l'occasion d'évoquer la contribution de Philippe le Chancelier. Dès le titre du chapitre, le nom du Chancelier est donné, mais il partage la vedette avec celui de Guillaume d'Auvergne, évêque de Paris[60]. Les différents témoignages de l'activité poétique de Philippe le Chancelier y sont exposés par le détail, ainsi que les sources concordantes avec le manuscrit de Londres. Les vingt-huit compositions de cette collection sont ensuite décrites. Pour chacune, Ludwig fait part de toutes les informations qu'il a pu assembler. Philippe est présenté en tant que poète (*Dichter*) sans que soit évoquée son implication possible dans la création des mélodies. Néanmoins, une très grande partie des connaissances concernant le corpus sont déjà réunies et ce chapitre reste aujourd'hui encore l'une des présentations les plus complètes sur le corpus et ses sources. Les principales zones d'ombre, les attributions douteuses et les rubriques problématiques sont d'ores et déjà signalées. La majorité de la recherche sur Philippe le Chancelier s'est amplement appuyée sur le « défrichage » important de Friedrich Ludwig et suivra les directions qu'il a proposées.

Les recherches qui ont suivi les traces de Friedrich Ludwig se sont appliquées à discuter et compléter les informations collectées à l'observation des sources. Les problèmes d'attributions ont constitué la préoccupation principale des travaux sur Philippe le Chancelier. On peut y distinguer deux tendances inverses, mais non contradictoires au sens où elles poursuivent le même objectif de clarification : discuter les

59. Fr. LUDWIG, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, 3 vol., Halle, 1910.

60. Fr. LUDWIG, *op. cit.*, tome 1 A, chapitre IX, p. 243-267 : « *Der Pariser Kanzler Philippus (†1236) und der Pariser Bischof Wilhelmus als Motettendichter; weitere Motetten in London Br. M. Eg. 274 (LoB)* ». La participation de l'évêque Guillaume à la musique de Notre-Dame ne concernerait qu'un seul motet (*In veritate comperi*), selon le témoignage d'un manuscrit perdu (voir p. 62).

attributions médiévales[61] ou élargir le corpus en proposant d'y intégrer des compositions jusqu'alors anonymes. Les attributions peuvent être discutées et justifiées en comparaison avec d'autres compositions, attribuées ou non[62], ou suggérées par la lecture de sources non musicales[63]. De tels travaux centrent le débat sur la personne de Philippe le Chancelier et sur les sources, mais ils n'ont pas pour objectif d'analyser la musique et la façon dont elle est conçue.

En 1987, Peter Dronke publie un article important, proposant de faire le point sur le corpus poétique et confirmer l'autorité de Philippe sur un certain nombre de compositions contenues dans les manuscrits[64]. En examinant les textes des différentes compositions musicales, Peter Dronke relève des procédés stylistiques littéraires récurrents dans le corpus de Philippe le Chancelier. Il montre quelques-unes des figures répétitives, des jeux de mots et des subtilités langagières propres à cette poésie, les thèmes et images les plus utilisés par cet auteur. Cette analyse est le premier examen profond et argumenté des qualités stylistiques de la poésie du Chancelier. Ainsi, en généralisant certains traits stylistiques ou thèmes littéraires, Peter Dronke tente de conforter un certain nombre d'attributions jusqu'alors peu fondées et en propose de nouvelles. D'une manière générale, il tend à élargir considérablement le nombre des pièces attribuables au poète parisien. À la fin de son

61. V. SAXER, « Les hymnes magdaléniennes attribuées à Philippe le Chancelier sont-elles de lui ? », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, 88/1 (1976), p. 497-573. L'auteur fait appel à toute la tradition manuscrite de ces hymnes pour montrer qu'elles sont probablement antérieures à la carrière du Chancelier.

62. N. FICKERMANN, « Philipp de Grève, der Dichter des *Dic Christi veritas* », *Neophilologus*, 13 (1927-1928), p. 71 ; *IDEM*, « Ein neues Bischofslied Philipps de Grève », *Studien zur lateinischen Dichtung des Mittelalters : Ehrengabe für Karl Strecker zum 4. September 1931*, éd. W. STACH et H. WALTER, Dresde, 1931, p. 37-44 ; R. FALCK, « Zwei Lieder Philipps des Kanzlers und ihre Vorbilder », *AfM*, 24 (1967), p. 81-98.

63. P. AUBRY, « Comment fut perdu et retrouvé le saint clou de l'abbaye de Saint-Denys », *Revue Mabillon*, 2 (1906), p. 185-192 et 286-300, 3 (1907), p. 43-50 et 147-182 ; *IDEM*, « Un chant historique latin de XIII^e^ siècle : le saint Clou de Saint-Denys (1233) », *Le Mercure musical*, 1 (1905), p. 423-434 ; F.-M. DELORME, « Une prose inédite sur saint François », *La France franciscaine*, 10 (1927), p. 201-203 ; Chr. PAGE, « Angelus ad Virginem, a New Work by Philip the Chancellor ? », *Early Music*, 11/1 (1983), p. 69-70 ; D. A. TRAILL, « Philip the Chancellor and the Heresy Inquisition in Northern France, 1235-1236 », *Viator*, 37 (2006), p. 241-254.

64. P. DRONKE, « The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor », *Studi Medievali*, 28 (1987), p. 563-592. Cet article fondamental est reproduit dans le recueil *Latin and Vernacular Poets of the Middle Ages*, Hampshire, 1991.

article, il propose une liste exposant successivement, par sources, toutes les pièces attribuées à Philippe (soit soixante-six pièces selon ses critères), celles que les sources lui attribuent, mais pour lesquelles le doute persiste (quinze pièces), puis vingt-deux propositions d'attributions nouvelles. C'est sur cette base que s'appuie le travail de Thomas Payne. On remarque que jusqu'alors, aucune étude n'avait réellement pris en compte la dimension musicale de ce corpus aux frontières mouvantes.

Le premier article que Payne publie en 1986, avant même l'achèvement de sa thèse, lui permet de faire l'état des connaissances, ainsi que de montrer l'importance de Philippe le Chancelier dans la vie musicale de Notre-Dame[65]. Il dévoile l'origine de la mélodie d'une des compositions du corpus : *Associa tecum in patria*. Jusqu'alors classée parmi les conduits monodiques, cette œuvre est en réalité la prosule d'un *organum* attribué à Pérotin, sur le répons *Sancte Germane*. Le texte de Philippe célèbre saint Éloi. Thomas Payne montre les liens forts qui unissent la liturgie de Notre-Dame au saint patron de Noyon (où Philippe est archidiacre avant de devenir chancelier en 1217) dans ses célébrations ordinaires comme dans des circonstances plus exceptionnelles, comme le don d'une relique du même saint Éloi de la cathédrale de Noyon à celle de Paris. Le répons polyphonique sur lequel est chantée la prosule semble lui aussi avoir été composé en l'honneur d'Éloi. Cet article permet d'éclairer avec précision certaines des pratiques liturgiques qui nous sont encore peu connues : l'intégration des *organa* et surtout l'ajout de textes qui agissent comme des gloses sur ces constructions déjà complexes. Philippe le Chancelier joue un rôle central, en tant que poète, mais aussi en tant que clerc, dans l'élaboration de cette liturgie doublement embellie par la polyphonie et par le texte.

Le titre que Thomas Payne donne à sa thèse, *Poetry, Politics and Polyphony : Philip the Chancellor's Contribution to the Music of Notre Dame School* montre son intention de poursuivre dans la même direction. Il souhaite fournir les éléments pour réévaluer le rôle historique de Philippe le Chancelier dans la musique de Notre-Dame : son rôle en tant que poète, compositeur innovant en matière de polyphonie,

65. Th. B. PAYNE, « *Associa tecum in patria* : a Newly Identified Organum Trope by Philip the Chancellor », *JAMS*, 39 (1986), p. 233-254 ; IDEM, *Poetry, Politics and Polyphony : Philip the Chancellor's Contribution to the Music of Notre Dame School*, Ph.D. Diss., Université de Chicago, 1991.

mais aussi, comme le précise le titre, les aspects politiques de cette contribution. Philippe est à la fois témoin, au sens où ses textes décrivent et souvent déplorent le monde qui l'entoure, et acteur car ses compositions sont en prise avec la réalité historique. Parallèlement, leur style ainsi que les techniques musicales employées évoluent et marquent une avancée décisive pour l'évolution de la musique médiévale. Thomas Payne se donne pour objectif de montrer l'importance du personnage et faire de lui le « troisième homme » de Notre-Dame, aux côtés de Léonin et Pérotin[66]. Voyons à présent comment il mène sa démonstration.

Le travail s'inscrit dès son commencement dans une perspective historique, grâce à une biographie très complète du personnage[67]. L'auteur s'intéresse ensuite aux conduits (chapitres 2 et 3). En situant dans la biographie fournie du Chancelier certaines des allusions historiques présentes dans les textes, Thomas Payne parvient à dater quelques conduits, qui constituent ainsi un sous-ensemble de « conduits datables », répartis sur une période allant de 1187 à 1236. Ces onze conduits « datables » isolés (dont sept seulement sont des attributions à Philippe le Chancelier par les sources médiévales) font l'objet d'une analyse stylistique littéraire et musicale à partir de laquelle l'auteur dresse les grandes lignes d'une évolution du genre du conduit. Il s'inscrit par ce biais dans la démarche entamée par Ernest Sanders à propos des conduits polyphoniques[68]. Sur l'échantillon datable observé, il est apparu que l'usage de la *cauda* n'est pas attesté sur les conduits les plus anciens (avant 1180) et qu'il devient courant après 1189. De plus, une fois apparues, les *caudae* deviennent de plus en plus élaborées dans leurs constructions, faisant preuve d'une véritable évolution stylistique.

Pour sa propre démonstration, Thomas Payne travaille à partir de tous les conduits « datables » rapportés dans les sources de Notre-Dame (soit trente-deux compositions), en insistant sur ceux de Philippe le Chancelier. Dans le cours de l'analyse, différents éléments stylistiques sont dégagés, et la répartition chronologique des conduits datables construit ainsi les grandes lignes d'une évolution du style sur la période. L'organisation strophique du texte et/ou de la musique,

66. *Op. cit.*, p. 28 : « This third member of the Notre Dame " triumvirate" certainly merits a place alongside Leonin and Perotin as a newly acknowledged advocate for one of the most innovative eras of music history. »

67. *Ibid.*, p. 29-99.

68. E. SANDERS, « Style and Technique in Datable Polyphonic Notre Dame Conductus », *In Memoriam G. A. Anderson* (*op. cit.*), vol. 2, p. 505-530.

certains schémas poétiques identifiés, les formes issues de la lyrique des trouvères, la présence ou l'absence de mélismes, la monodie ou la polyphonie, ou encore la clarté rythmique de la notation sont autant d'éléments qui, en se raréfiant ou se généralisant dans le corpus observé, permettent de construire une chronologie stylistique. Les conclusions auxquelles l'étude mène sont les suivantes : les conduits les plus anciens sont plus redevables de la chanson profane (forme strophique, métrique, présence de refrain, syllabisme) que les pièces postérieures qui font une plus grande place aux structures continues ou plus recherchées et aux mélismes. Les conduits monodiques présentent une évolution moindre que leurs cousins polyphoniques, dans lesquels l'apparition du rythme mesuré est une avancée spectaculaire. Pour cette raison, la monodie est qualifiée de plus « conservatrice » et « conventionnelle »[69]. Les conclusions de cette démonstration sont reprises dans un article reprenant ces analyses des conduits monodiques[70]. Dans ce dernier, Thomas Payne se dit conscient de la prudence avec laquelle il faut considérer les résultats de ses observations. La postériorité des sources par rapport aux œuvres ainsi que les variations de l'une à l'autre doivent toujours rappeler combien sont fragiles les observations que l'on peut faire à partir des sources. En effet, il faut s'interroger sur la valeur représentative de l'échantillon des compositions selon le critère de leur databilité. Leur caractère circonstanciel ne les différencie-t-il pas des autres ? Sont-elles les mieux placées pour révéler une évolution stylistique ? Enfin, il semble que l'hypothèse d'une « évolution » stylistique admet une conception linéaire en termes de progrès qui va du plus simple vers le plus élaboré, alors même que le petit corpus observé montre des irrégularités dans cette logique.

Le chapitre suivant de la thèse est consacré aux prosules d'*organa* et de conduits. Ces pièces sont peu nombreuses : trois prosules de conduits et cinq à partir de fragments d'*organa*. Cette rareté n'empêche pas Thomas Payne de s'interroger sur la classification de ces pièces comme un « genre » à part entière. Dans les sources, les prosules sont

69. Th. B. PAYNE, *Poetry, Politics and Polyphony*..., p. 203 : « All of the observations of musical style offered here imply that the monophonic conductus repertory is essentially a more conservative and conventional genre when compared to the polyphonic. »

70. Th. B. PAYNE, « Datable Notre Dame Conductus : New Observations on Style and Technique », *Current Musicology*, 64 (2001), p. 104-151.

mêlées aux motets ou aux conduits, selon les cas. Les théoriciens quant à eux ont ignoré le problème et ne font pas mention de ces compositions dans leurs descriptions tardives des pratiques musicales. Thomas Payne montre cependant que certaines collections manuscrites semblent délibérément avoir assemblé les quelques prosules existantes[71]. En raison de cela, elles peuvent être considérées comme un « genre » à part entière qui apparaît en même temps que le motet, utilisant des modes de fabrication identiques. Thomas Payne insiste, très justement, sur l'importance de la formation intellectuelle cléricale et universitaire dans la mise en œuvre de telles pratiques compositionnelles. Le texte ajouté fonctionne comme une glose ou un commentaire de la polyphonie préexistante[72]. La supériorité du motet en termes de possibilités créatrices expliquerait la disparition prématurée du genre des prosules[73]. Philippe le Chancelier est donc partie prenante de ce laboratoire de la création musicale, au moment où s'élaborent les premiers motets, mais aussi d'autres expérimentations similaires. La datation des prosules est d'ailleurs aussi exploitée pour apporter de nouveaux éléments et des précisions chronologiques à l'histoire de l'émergence du motet[74].

L'étude des motets proprement dits (chapitres 5 à 8) est aussi menée dans une perspective historique et stylistique. Thomas Payne met en valeur l'aspect novateur de l'ensemble des sept motets attribués à Philippe le Chancelier, pour faire de leur auteur l'un des créateurs du genre. De plus, en considérant les motets anonymes contemporains sur les bases stylistiques et littéraires dégagées à l'observation des motets

71. Il s'agit du fascicule 8 du manuscrit de Wolfenbüttel 2 et de la collection de Prague. Ces sources seront présentées au chapitre 2.

72. Th. B. PAYNE, *Poetry, Politics and Polyphony*…, p. 280 : « Philip's experience as a preacher and theologian is also revealed in his texts to organa. As in his other poems, he rarely lets slip an opportunity to instruct or to illustrate through exempla drawn from the Bible or the Church father. Nonetheless, appearing as they do with the context of the organa, which are themselves musical "glosses" to gregorian chants, the scriptural, patristic, and scholastic commentary in the texts of the organum prosulas appear especially relevant. »

73. Th. B. PAYNE, « Philip the Chancellor and the Conductus Prosula : 'Motetish' Works from the School of Notre Dame », *Music in Medieval Europe. Studies in Honour of Bryan Gillingham*, éd. T. BAILEY et A. SANTOSUOSSO, Ashgate, 2007, p. 217-237.

74. Th. B. PAYNE, *op. cit.*, p. 325 : « […] at the time of the cultivation of the conductus prosulas, all the conditions necessary for the formation of the motet were present. It therefore seems tenable to assert that the motet probably arose around the the same time as the conductus prosula (at some point around 1212) and that Philip, in troping organa and conductus caudae, also had a hand in the introduction of this newest Notre Dame genre. »

du Chancelier, Thomas Payne parvient à ajouter vingt-sept compositions au corpus authentifié par les sources. L'analyse détaillée de ce groupe de compositions met en évidence une très grande diversité formelle et stylistique. Il est impossible de dégager un archétype du motet chez Philippe car toutes les structures, toutes les techniques et figures qui constituent l'originalité d'un motet sont représentées sans que l'une ne semble dominer.

Les annexes constituent une part de la richesse du travail de cette thèse. Elles comportent notamment un nombre important de transcriptions, de traductions et d'explications approfondies des textes des conduits datables, des prosules et des motets. En plus des attributions médiévales, Thomas Payne ajoute les motets attribuables à Philippe le Chancelier, ce qui forme une collection importante de transcriptions des motets les plus anciens du XIII^e siècle[75]. Les conduits monodiques sont transcrits sans indication de rythme, contrairement aux compositions polyphoniques. Les motets et les prosules sont interprétés dans le respect de la théorie modale, de même que les *caudae* des conduits polyphoniques. En revanche, les passages syllabiques de ces conduits sont rythmiques, mais transcrits en valeurs égales. Cette proposition de transcription traite donc différemment les passages *cum littera* et *sine littera* dans les conduits polyphoniques. Aucune des éditions existantes citées précédemment ne fait le choix de cette méthode de transcription bivalente, proche des distinctions que laissent entrevoir la lecture des traités de la *musica mensurabilis*[76].

3.3 Fondements historiographiques

Ce travail approfondi et malheureusement inédit constitue une référence solide pour la recherche en musicologie sur Philippe le Chancelier. La réhabilitation que l'auteur appelle de ses vœux aurait pu susciter d'autres travaux, de manière à hisser la figure du chancelier parisien au même rang que ses contemporains, Léonin et Pérotin, mais cela ne s'est pas produit. La réputation historique peu flatteuse du chancelier parisien a peut-être œuvré en sa défaveur et les efforts fournis par Thomas Payne pour lui rendre justice n'ont encore pas suffi à créer l'enthousiasme. L'explication de cette situation me semble tenir

75. Ces transcriptions font désormais l'objet d'une édition. Voir dans ce chapitre la note 56.

76. Voir plus loin p. 47 *sq.*

en trois points intimement liés. Premièrement, sa qualité de compositeur n'est pas reconnue comme telle dans la majorité des cas. Les musicologues signalent souvent sa participation au répertoire de Notre-Dame en tant que poète, sans envisager son investissement plus que probable dans le choix du matériau emprunté et l'élaboration des mélodies nouvelles. Inversement, les latinistes et spécialistes de la poésie rythmique passent généralement sous silence la présence de mélodie sur les vers qu'ils commentent[77]. La deuxième raison résulte de la première, car il semble que les modalités de son activité de « compositeur » ne correspondent pas aux attentes des musicologues pour une période qu'ils considèrent comme le début de la composition au sens moderne du terme. Il faut en effet prendre en compte la part « littéraire » dans le processus créatif, très loin des idéaux d'une musique « pure ». Le Chancelier semble sur ce point pâtir de la concurrence de son contemporain Pérotin. Enfin, le genre auquel Philippe le Chancelier a amplement contribué, le conduit, est celui qui semble le plus difficile à cerner et à définir. Ce troisième genre a suscité nettement moins de travaux de synthèse que les *organa* et les motets[78]. Pour mieux comprendre les raisons du relatif peu d'intérêt des musicologues pour Philippe le Chancelier, il n'est pas inutile de revenir sur les étapes de la construction de notre connaissance de l'histoire de la musique du Moyen Âge, et en particulier de la période de l'« école de Notre-Dame », tant admirée et tant discutée.

En 1865, Edmond de Coussemaker fait l'édition des traités de musique du Moyen Âge. Parmi ces textes, un traité anonyme de la fin du XIII^e^ siècle, rédigé par un étudiant anglais de passage à Paris retient l'attention[79]. L'auteur (« Anonyme IV ») mentionne les noms de deux *organistae*, soit deux « compositeurs » d'*organa*, Léonin et Pérotin. Il cite l'existence d'un livre, le *Magnus liber organi*, que le premier

77. J. SZÖVÉRFFY, *Secular Latin Lyrics and Minor Poetic Forms of the Middle Ages : a Historical Survey and Literary Repertory*, Concord, 1992, vol. 2, p. 501-509. Les ouvrages classiques sur la littérature latine sont J. de GHELLINK, *L'essor de la littérature latine au XII^e^ siècle*, 2 vol., Bruxelles-Paris, 1946, et Fr. J. E. RABY, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, 2 vol., Oxford, 1934, 2^de^ édition, 1957. Ils sont élogieux à l'égard de la poésie de Philippe le Chancelier. Par exemple, Frederic Raby écrit : « These poems of Philip, taken together, represent the highest achievement of non-liturgical religious verse. » (*op. cit.*, p. 229).

78. Le projet *Cantum pulcriorem invenire* dirigé par Mark Everist à l'Université de Southampton et la publication prévue en 2014 par cette équipe ont pour objectif de combler ce manque.

79. E. de COUSSEMAKER, *Scriptorum de Musica Medii Aevi*, t. 1, Paris, 1865 ; Fr. RECKOW (éd.), *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Wiesbaden, 1967.

aurait créé et que le second aurait retravaillé[80]. Il donne également des exemples de compositions que l'on peut retrouver dans les sources musicales liées à Notre-Dame. Ce traité cite lui-même des passages du théoricien de la musique Jean de Garlande[81], mais ce sont là les seuls témoignages à faire état de ces deux noms – Léonin et Pérotin – et du livre qu'ils ont successivement élaboré. Les efforts accomplis tout au long du XX^e^ siècle pour trouver la trace biographique de ces deux personnages sont concluants bien qu'ils ne fassent pas l'unanimité. La biographie de Pérotin notamment est, aujourd'hui encore, marquée par l'incertitude d'une chronologie très imprécise[82]. Pour le moins, ces travaux montrent l'importance accordée à la parole de l'Anonyme IV et aux maigres informations qu'il donne pour faire resurgir du passé la biographie de ces compositeurs.

Ce sont les premières générations de musicologues du XX^e^ siècle qui ont mis en place les méthodes et les priorités qui furent celles (et le sont encore pour certains) de cette jeune science. L'importance et l'influence du travail de Friedrich Ludwig (1872-1930) pour la construction de nos connaissances de la musique médiévale et en particulier pour la période qui nous concerne, le XIII^e^ siècle, sont désormais identifiées[83]. Pour lui et les premières générations de musicologues,

80. Toutes les études musicologiques reviennent sur ce texte, si bien qu'il ne paraît pas nécessaire de le redonner ici. On pourra consulter E. H. ROESNER « Who 'Made' the *Magnus Liber* », *Early Music History*, 20 (2001), p. 227-266.

81. JEAN DE GARLANDE, *De musica mensurabilis*, éd. E. REIMER, Wiesbaden, 1972. La mention des compositeurs Léonin et Pérotin est plus développée dans le traité anonyme, raison pour laquelle il est plus souvent cité à ce propos.

82. J. HANDSCHIN, « Zur Geschichte von Notre Dame », *AM*, 4 (1932), p. 6-14 et p. 49-55 ; Y. ROKSETH, éd. *Polyphonies du XIII^e^ siècle*, Paris, 1939, vol. 4, p. 50 ; H. TISCHLER, « Perotinus Revisited », *Aspects of Medieval and Renaissance Music : A Birthday Offering to Gustave Reese*, éd. J. LARUE, New York, 1966, p. 803-817 ; Cr. WRIGHT, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1500*, Cambridge, 1989, p. 288-294. Selon la documentation observée par Craig Wright, *Petrus succentor* qu'il identifie à Pérotin, serait encore actif en 1238. Rudolf Flotzinger s'inscrit en faux contre cette hypothèse communément admise et propose l'identification de *Perotinus* avec *Petrus parvus*, chancelier de Paris de 1244 à 1246. Voir R. FLOTZINGER, *Von Leonin zu Perotin. Der musikalische Paradigmenwechsel in Paris um 1210,* Bern, 2007, p. 198-209.

83. Lire les critiques formulées par A. M. BUSSE BERGER, dans le premier chapitre de son livre *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkekley-Los Angeles-Londres, 2005, p. 9-31, et J. HAINES, « Friedrich Ludwig's 'Musicology of the Future' : a Commentary and Translation », *Plainsong and Medieval Music*, 12/2 (2003), p. 129-164.

l'étude des sources est la base du travail du médiéviste, au risque de certains malentendus sur leur rôle dans l'élaboration de la musique. L'essentiel de la production de Ludwig consiste d'ailleurs en la construction d'outils (le *Repertorium* en est l'exemple le plus abouti) et la mise à disposition de la musique sous forme de transcriptions. Ainsi, ce sont les questions et les problèmes suscités par la fréquentation et la transcription des sources qui orientent les pistes de travail des musicologues. L'objectif de cette mise en lumière de la musique ancienne n'est pas seulement de donner à tous accès au patrimoine, mais surtout de retrouver, dans l'imbroglio transmis par les sources, l'authenticité des compositions. Ainsi, il est possible de remonter dans le temps et de classer les versions des œuvres en fonction de leurs transformations successives. La recherche de la version la plus ancienne, la plus « pure » est un moyen de retrouver la véritable musique ancienne. Les œuvres sont considérées et ordonnées selon un double mouvement antinomique : celui de l'antériorité qui juge plus authentique une version plus ancienne, celui, plus « évolutionniste », de la succession des périodes pendant lesquelles chaque contribution améliore nécessairement les productions précédentes. C'est dans ce contexte qu'a commencé une longue enquête sur le *Magnus liber organi*, le livre cité par l'Anonyme IV. En classant les différentes couches du répertoire conservé dans les sources, les musicologues ont cherché à comprendre la constitution progressive de ce *codex* légendaire et de la même manière, la construction du « répertoire » de Notre-Dame.

Pour Ludwig et d'autres avec lui, Palestrina constitue le sommet de la musique sacrée *a cappella* austère et pure, seule capable d'exprimer correctement la ferveur religieuse. La polyphonie de Notre-Dame et en particulier les *organa* à trois et quatre voix constituent le premier sommet de l'histoire de la musique[84]. Ainsi, Pérotin est un maillon important de cette chronologie qui mène de l'ombre des origines aux lumières de la polyphonie palestrinienne. Il est le premier, avec Léonin, à porter un nom, digne de s'inscrire dans la lignée des grands compositeurs de la musique occidentale, capables de constructions formelles admirables. Il est aussi le premier à être l'auteur d'un corpus que l'on peut amorcer grâce aux œuvres citées par l'Anonyme IV et élargir par l'attribution de compositions anonymes.

Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi Philippe le Chancelier ne trouve pas sa place dans une telle construction intellectuelle, malgré

84. Fr. LUDWIG, « Perotinus Magnus », *AfM*, 3 (1921), p. 361-370, réédité par J. STENZL, *Musik-Konzepte*, 107 (2001), p. 7-18.

le fait qu'il ait un nom, une histoire et un corpus. En effet, peu de ses compositions sont susceptibles de correspondre aux attentes de Ludwig qui ne perçoit pas encore vraiment la dimension « collaborative », faite d'apports successifs de la création médiévale. Lorsqu'il est en quête de la version la plus authentique d'une œuvre, c'est dans le but d'accéder à son état le plus ancien et de la débarrasser des ajouts extérieurs. Il ne peut donc comprendre à sa juste valeur la part de création qui réside dans l'invention de contrafactures, dans l'ajout de texte, de recomposition de mélodie. Le corpus de Philippe le Chancelier ne donne pas à étudier de constructions formelles globales purement musicales, de travail motivique ou tout ce qu'un musicologue trouve à analyser dans une partition moderne. L'inventivité et la complexité des constructions que l'on découvre chez Pérotin sont alors compris comme des éléments annonciateurs de l'art des grands maîtres polyphonistes, les seuls à transmettre par la musique, la pureté du sentiment religieux. En regard de cela, les œuvres composées à partir d'éléments préexistants font bien pâle figure. De plus, dans la pensée de Friedrich Ludwig, la polyphonie apparaît comme un stade plus avancé que la monodie, héritage du Haut Moyen Âge et du plain-chant, donc survivances d'un monde révolu. Les compositions du corpus de Philippe le Chancelier sont majoritairement monodiques, alors qu'à la même époque d'autres sont capables de produire de savantes polyphonies. Cette image construite de l'état de la composition au XIII^e^ siècle ne pouvait pas comprendre et apprécier le travail de « composition » d'un Philippe le Chancelier au point qu'il n'a pas été considéré comme un compositeur digne de ce nom, jusqu'aux efforts de Thomas Payne.

L'influence de Ludwig sur les études musicologiques médiévales est indéniable. D'une certaine manière, les conclusions auxquelles arrive Thomas Payne dans ses travaux héritent de sa pensée. La lecture du corpus de Philippe le Chancelier est façonnée par une conception chronologique des genres (conduits, prosules, motets) qui ne se démarque pas vraiment de la vision « évolutionniste » avec laquelle la musicologie allemande interprétait la musique du XIII^e^ siècle. L'histoire de chacun des genres se définit en termes de progression linéaire, d'un stade simple vers un état estimé plus évolué et plus savant du savoir-faire des compositeurs. Les compositions qui ne « cadrent » pas avec les tendances dégagées par la chronologie établie sont comprises comme des exceptions, sans que soit réellement envisagée l'éventualité

d'une évolution non linéaire du style. Ainsi, en revendiquant l'émergence d'un troisième compositeur tout aussi important que Léonin et Pérotin pour l'histoire de la musique, Thomas Payne contribue à compléter le tableau commencé par Friedrich Ludwig[85].

4. LE *CONDUCTUS* COMME OBJET D'ÉTUDE

Aujourd'hui encore, les musicologues peinent à définir ce qu'est un conduit[86]. Il est utile de rappeler que la terminologie est imprécise et fluctuante. Selon les sources et les périodes, les compositions désignées par le terme de *conductus* peuvent présenter des aspects assez variés. Depuis ses apparitions dans les manuscrits de Saint-Martial, où la fonction liturgique donne parfois des indications, jusqu'aux collections réalisées au cœur du XIII^e^ siècle, le conduit semble avoir varié par sa fonction, ses dimensions et ses modes de fabrication. L'unique point commun à toutes ces compositions est l'utilisation de la langue latine versifiée. Assembler sous la bannière du genre du *conductus* toutes les pièces ainsi désignées ou assimilées dans les sources depuis le XI^e^ jusqu'à la fin du XIII^e^ siècle paraît rapidement spécieux, tant sont diverses les compositions mises en regard[87]. On a donc élaboré des répertoires en fonction des sources, de la chronologie et des lieux d'origine. Les conduits de Notre-Dame constituent le plus important de ces répertoires par le nombre des compositions transmises.

85. Th. B. PAYNE, *op. cit.*, p. 7-8 : « This dissertation, therefore, seeks to shed new light on the history of the Notre Dame school by focussing on the lyrics of Philip the Chancellor. By studying Philip's poetic techniques, subjects, and style, correlating these results with the musical settings of his texts and placing our findings in the framework of his biography and the studies of others scholars, we are able to better understand how and when significant technical and stylistic innovations occurred in Notre Dame music [...] it would also restore to Philip his status as an equal of Leonin and Perotin, an eminent figure in the history of Notre Dame music. »

86. Fred Flindell dresse un bon état de la question et passe en revue les problèmes posés par l'étude des conduits dans Fr. FLINDELL, « Conductus in the Later Ars Antiqua », *In Memoriam G. A. Anderson* (*op. cit.*), vol. 1, p. 131-204. Cette question sera abordée plus en détail dans le chapitre 8, p. 227 *sq.*

87. J. HANDSCHIN, « Notizen über Notre-Dame Conductus », *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig*, Leipzig, 1926, p. 209-217 ; L. ELLINWOOD, « The Conductus », *MQ*, 27/2 (1941), p. 165-204 ; Br. GILLINGHAM, « A New Etiology and Etymology for the Conductus », *MQ*, 75 (1991), p. 59-73.

Dans un premier temps, les travaux consacrés aux *conductus* de Notre-Dame en tant que répertoire musical ont cherché à faire émerger l'unité des compositions qui forment un des « genres » musicaux caractéristiques de la pratique parisienne. Pour montrer ce que ces compositions ont en commun, on a entrepris de les classer, donc de mettre en valeur leurs différences et leur continuité. De tels travaux ont fait apparaître une incompressible hétérogénéité, tant les morphologies des conduits sont diverses. Les premiers à se pencher sur de tels projets sont les musicologues et latinistes allemands des années 1930. Leur ambition dépasse largement le seul corpus des conduits car c'est l'ensemble de la production musicale qu'ils souhaitent embrasser. Leur approche est principalement formelle. C'est par la mise en évidence de structures récurrentes d'un genre à l'autre, d'un répertoire à l'autre, que ces chercheurs font apparaître la cohérence de la production lyrique médiévale. Les conduits se trouvent donc mêlés et comparés à d'autres pratiques musicales. Les deux principaux acteurs de cette entreprise sont Friedrich Gennrich et Hans Spanke. Leurs méthodes varient sensiblement. Le premier cherche à donner une vision large et universelle de la création lyrique[88]. Sa proposition de classement prend en compte à la fois les formes poétiques et mélodiques et insiste sur le caractère indissociable du texte et de la musique dans toute la lyrique médiévale. Il parvient à former quatre grandes familles formelles qui tiennent compte des deux paramètres (*Litanietypus*, *Rondeltypus*, *Sequenzentypus* et *Hymnentypus*). De son côté, Hans Spanke refuse de prendre en compte la forme mélodique comme critère de classification[89]. Selon lui, trop de pièces sont transmises avec une mélodie de forme différente sans affecter la forme poétique pour que l'on puisse considérer la musique comme déterminante pour la forme. Dans ces études, le conduit est donc compris dans un immense ensemble qui comprend toute la poésie lyrique dépassant les « répertoires » constitués par la tradition manuscrite.

L'approche du répertoire de Notre-Dame par les sources a été envisagée comme une manière de retrouver l'authenticité du regard des médiévaux sur leurs propres œuvres, et comme un moyen pour les

88. Fr. GENNRICH, *Gundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*, Halle, 1932.

89. H. SPANKE, « Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik », *Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaft zu Göttingen*, 3e série, 18 (1936), p. 1-189.

comprendre. Eduard Gröninger a commencé ce travail sur le corpus des conduits polyphoniques et Robert Falck a achevé sa démarche en prenant en compte l'ensemble du répertoire[90]. Les conduits sont classés selon le nombre de voix, la présence de mélismes et la représentation dans les sources principales du XIII^e siècle. Une lecture hiérarchisée des conduits s'impose, valorisant les compositions les plus complexes et les plus fréquemment copiées, au détriment des autres, notamment les conduits monodiques. Le contenu des textes est largement exclu de ce type d'études et rares sont ceux qui ont tenté de comprendre ces compositions en termes de signification ou de fonction[91].

Parallèlement à ces études du *conductus* comme un genre musical, d'autres questions sont apparues, liées à l'interprétation de la notation dans les sources et aux difficultés de transcription. Le problème de la modalité rythmique s'est posé dès le début des études sur le XIII^e siècle. Il n'est pas propre à la musique de Notre-Dame. Depuis les travaux fondateurs de Friedrich Ludwig et des chercheurs de sa génération[92], l'application de la théorie modale, exposée dans les traités de *musica mensurabilis*, à l'ensemble de la musique du XIII^e siècle est admise qu'il s'agisse de la polyphonie, mais aussi de toute la monodie latine et vernaculaire. C'est d'ailleurs à propos de l'application des modes à la poésie des trouvères que le débat fut le plus polémique[93]. Le rapprochement entre la modalité rythmique et les mètres poétiques hérités de l'Antiquité semble être garant de cette interprétation rythmique mesurée de la notation, bien qu'aucun théoricien ne formule clairement cette analogie[94]. La théorie modale exposée dans les traités de la seconde partie du XIII^e siècle aide à la transcription des mélismes des *organa* ou des *caudae* de conduits à partir de sources qui leur sont antérieures de quelques dizaines d'années[95]. La théorie est en revanche plus difficilement utilisable pour interpréter la notation des passages

90. E. GRÖNINGER, *Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre-Dame Conductus*, Regensburg, 1939 ; R. FALCK, *The Notre Dame Conductus : A Study of the Repertory*, Henryville-Ottawa-Biningen, 1981.

91. Exception faite de L. SCHRADE, « Political Compositions in French Music of the 12th and 13th Centuries », *Annales musicologiques, Moyen-Age et Renaissance*, 1 (1953), p. 9-63.

92. Fr. LUDWIG, *Repertorium...*, t. 1, p. 42 *sq.*

93. Pour une historiographie précise des premiers débats sur la théorie modale, on peut consulter J. HAINES, « The Footnote Quarrels of the Modal Theory », *Early Music History*, 20 (2001), p. 87-120.

94. À l'exception de WALTER ODINGTON dans la *Summa de speculatione musicae* (éd. Fr. HAMMOND, *American Institute of Musicology*, 1970). Chr. PAGE discute ce passage du théoricien anglais dans *Latin Poetry and Conductus Rhythm in Medieval France*, Londres, 1997, p. 23.

syllabiques des conduits et motets. Les ligatures décrites par les théoriciens pour indiquer les modes n'apparaissent que dans un contexte mélismatique. Les passages syllabiques sont notés au moyen de notes isolées toutes identiques, dont les théoriciens ne parlent pas. Le problème a été de savoir si la modalité s'applique aussi à ces passages même si la notation ne le suggère pas. Plusieurs arguments sont venus soutenir cette lecture rythmique : dans certains conduits, les passages mélismatiques et syllabiques entretiennent des liens étroits qui permettent de généraliser à l'ensemble de la composition le mode indiqué dans la *cauda*[96]. La présence même du texte latin incite à envisager le vers comme une succession métrique de longues et de brèves à la manière du mètre quantitatif. De plus, certains conduits syllabiques sont formés à partir de *caudae* modales qui permettent de penser que les prosules se conforment au rythme de leurs modèles, de la même manière que les motets avec les clausules mélismatiques[97]. À cela s'ajoute l'existence de sources tardives (le *Roman de Fauvel*, par exemple), élaborées quand la notation mensuraliste était devenue d'usage courant. Le rythme non indiqué dans les sources plus anciennes a donc pu être déduit de cette notation parfaitement claire du point de vue modal[98].

La validité de ces arguments est fragilisée lorsque la métrique des textes latins entre en contradiction avec les valeurs indiquées par les modes rythmiques de la musique. Les musicologues se sont vus obligés d'affiner leur application des modes dans les transcriptions en admettant une théorie des modes plus souple pouvant faire l'objet de *fractio modi*, c'est-à-dire changer de mode en cours de pièce pour suivre les indications du texte. Gordon Anderson consacre une partie du travail préparatoire à son édition des conduits à la question des modes et suggère différents « aménagements » de la théorie modale[99].

95. L. TREITLER, « Regarding Meter and Rhythm in the *Ars Antiqua* », *MQ*, 65/4 (1979), p. 524-558.

96. J. HANDSCHIN, « Zur Frage der Conductus-Rhythmik », *AM*, 24 (1952), p. 113-130.

97. M. F. BUKOFZER, « Interrelations between Conductus and Clausula », *Annales musicologiques, Moyen-Age et Renaissance*, 1 (1953), p. 65-103.

98. H. HUSMANN, « Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mittellateinischen Liedes », *AfM*, 9/1 (1952), p. 3-26 ; R. STEINER, « Some Monophonic Latin Songs Composed around 1200 », *MQ*, 52 (1966), p. 56-70.

99. G. A. ANDERSON, « Mode and Change of Mode in Notre Dame Conductus », *AM*, 40 (1968), p. 92-114 ; *IDEM*, « The Rhythm of *cum Littera* Sections of Polyphonic Conductus in Mensural Sources », *JAMS*, 36/2 (1973), p. 288-304 ; *IDEM*, « The

Même si ses propositions en matière de transcription sont loin de faire l'unanimité, la manière dont il a posé le problème a permis une réévaluation profonde d'une théorie qui convenait alors à la majorité des spécialistes. En 1979, Janet Knapp fait apparaître les failles du système, en montrant que les modes ne correspondent pas toujours aux accents naturels du texte[100]. Pour résoudre cette difficulté, elle propose d'appliquer un cinquième mode (suite de longues régulières) à la majorité des conduits pour lesquels les modes 1 et 2 (alternances de durées longues et brèves) contredisent la poésie. Un premier pas est fait pour mettre à mal l'application systématique des modes rythmiques aux conduits. Ernest Sanders poursuit en montrant combien les théoriciens sont peu clairs dans leur présentation du conduit *cum littera*, c'est-à-dire syllabiques[101]. Ces sections de conduits n'ont probablement pas grand-chose à voir, du point de vue rythmique, avec le reste de la *musica mensurabilis*. De plus, les spécificités de la poésie des conduits sont réévaluées. La piste qui consistait à appliquer les mesures antiques sur le texte latin est invalidée à l'observation des traités de poésie rythmique[102]. Il a fallu s'interroger sur ce que les auteurs médiévaux entendent par *rithmus* dans le contexte de cette pratique poétique, pour s'assurer que la poésie rythmique se préoccupe avant tout du nombre de syllabes, de la sonorité de la rime et du rythme de la cadence (paroxyton ou proparoxyton). Seul ce dernier paramètre peut suggérer un parallélisme avec la poésie quantitative.

Malgré toutes les contributions à la question, le problème reste encore ouvert bien qu'il ait presque monopolisé l'attention des chercheurs pendant des années et bien souvent réduit l'étude des conduits à des considérations sur leur notation. L'analyse des conduits proprement dite est un domaine d'étude plutôt récent. Les travaux

Rhythm of the Monophonic Conductus in the Florence Manuscript as Indicated in Parallel Sources in Mensural Notation », *JAMS*, 31/3 (1978), p. 480-489. Les propositions de G. A. Anderson répondent au travail de Fr. FLINDELL, « Aspekte der Modalnotation », *Die Musikforschung*, 17/4 (1964), p. 353-377. Cet échange est suivi d'une réponse synthétique en hommage à Anderson (F. FLINDELL, « Conductus in the Later Ars Antiqua », *In Memoriam G. A. Anderson*, *op. cit.*, p. 131-210).

100. J. KNAPP, « Musical Declamation and Poetic Rhythm in an Early Layer of Notre Dame Conductus », *JAMS*, 22 (1979), p. 382-407.

101. E. SANDERS, « Conductus and Modal Rhythm », *JAMS*, 38 (1985), p. 439-469.

102. M. E. FASSLER, « Accent, Meter and Rhythm in Medieval Treatises 'De rithmis' », *Journal of Musicology*, 5 (1987), p. 164-190 ; E. SANDERS, « Rithmus », *Essays on Medieval Music : in Honor of David G. Hugues*, Cambridge, 1995, p. 415-440 ; Chr. PAGE, *Latin Poetry and Conductus Rhythm in Medieval France*, Londres, 1997.

séparent généralement les compositions polyphoniques et monodiques, et se consacrent souvent plus volontiers aux premières. La singularité des conduits du point de vue du style musical tient au fait que de longs mélismes côtoient dans une même composition la mise en musique d'un texte latin. Le rapport entre ces différents éléments du langage musical ouvre de larges perspectives d'analyse harmonique et mélodique. Certains musicologues se sont attachés à mettre en valeur le travail du compositeur sur un exemple, mais rares sont les tentatives de synthèse[103]. Le rapport entre le texte et la musique est étudié principalement en termes de structure. La poésie latine joue le rôle d'un canevas sur lequel le compositeur construit la polyphonie. Les principes de la rhétorique à l'œuvre dans les textes peuvent alors fournir des outils d'analyse pertinents pour le musicologue[104].

Pour leur part, les conduits monodiques sont tiraillés entre l'analyse de leur texte qui relève du domaine des latinistes, et l'analyse mélodique qui s'apparente plus à celle de la lyrique profane qu'à celle de ses cousins polyphoniques de Notre-Dame. Contrairement à ceux-ci, la présence d'une seule mélodie laisse certainement plus de place au texte, à son sens, mais aussi à ses sonorités. Susan Rankin le remarque dans un article où elle montre trois compositions très différentes par les dispositifs sonores qu'ils mettent en place[105] :

> Even more striking are the diversity and subtlety of « words and music » relationships : sometimes more concerned with semantic expression, sometimes less, sometimes respecting the detail of text structure, sometime obscuring it, some melodies elevating the text through elaborate textures and/or tonal idioms, others altogether simple. Thus, in but a small sample of the monophonic conductus

103. Études de cas : W. ARLT, « Denken in Tönen und Strukturen : Komponieren im Kontext Perotins », *Musik-Konzepte*, 107 (2000), p. 53-100 ; W. RATHERT, et A. TRAUB, « *Veris floris sub figura - Flos de spina procreatur*, Zwei Notre Dame-Conductus », *Mittellateinische Jahrbuch*, 19 (1984), p. 191-210 ; E. SCHMIERER, « 'Relegentur ab area' Zur Formbildung mehrstrophig durchkomponierter Conducti », *Musiktheorie*, 8 (1993), p. 195-209. Synthèse : R. STELZLE, *Der musikalische Satz des Notre-Dame Conductus*, Tutling, 1988.

104. R. E. VOOGT, *Repetition and Structure in the Three- and Four-Part Conductus of the Notre Dame School*, Ph.D. Diss., Ohio State University, 1982. Cette question sera abordée au chapitre 4.

105. S. RANKIN, « Some Medieval Songs », *Early Music*, 21/3 (2003), p. 326-346. Sur les trois conduits comparés, deux sont des conduits moraux attribués à Philippe le Chancelier : *Homo considera* et *Homo natus ad laborem tui status.*

> repertory preserved in F, the exploitation of a wide variety of tonal and structural procedures produces a sensitive and often multi-layered response to individual lyrics. [106]

L'analyse montre comment la mélodie joue sur la structure de l'échelle modale et l'adapte aux contours du texte. Il ne s'agit pas seulement de la longueur des vers, mais aussi des coupures de mots, des inflexions sur les cadences et autres éléments propres au texte latin et à ses qualités linguistiques et grammaticales[107]. La musique s'analyse en même temps que le texte qui est lui aussi un matériau sonore interagissant avec la mélodie. Dans son ouvrage ambitieux intitulé *Words and Music*, John Stevens souhaite faire un tour d'horizon de la relation de la mélodie et du texte dans toute la monodie du Moyen Âge[108]. Il observe l'ensemble de la production musicale monodique et réfléchit pour chaque cas aux rapports des mots et des sons. Un chapitre est consacré aux conduits monodiques que l'auteur préfère nommer *cantiones* par opposition aux compositions fonctionnelles liturgiques[109]. La composition qui sert d'exemple au propos est empruntée au corpus de Philippe le Chancelier : *Veritas veritatem*. John Stevens dégage quelques pistes qui permettent de déceler les intentions rhétoriques de la construction mélodique. Les mélismes expressifs placés en début de vers sur des interjections (*O*...) sont interprétés en termes d'une rhétorique émotive qui n'a pas grand-chose à voir avec le figuralisme ou la *mimesis* musicale. L'observation de telles compositions sous l'angle d'une rhétorique sonore est encore peu répandue, mais les quelques réalisations qui sont allées dans cette direction semblent riches de pistes innovantes et prometteuses.

Le bilan historiographique de la recherche consacrée à la figure de Philippe le Chancelier, comme théologien, prédicateur ou poète-musicien fait état d'une connaissance à la fois excessivement vaste, puisqu'elle convoque de nombreuses disciplines, mais aussi très fragmentée et incomplète. La construction de cette connaissance a connu une succession de phases propres à l'évolution des multiples domaines concernés. Le projet qui est celui de cette étude nécessite de

106. S. Rankin, *art. cit.*, p. 346.

107. Voir aussi S. Rankin, « Taking the Rough with the Smooth, Melodic Versions and Manuscript Status », *The Divine Office in the Latin Middle Ages*, éd. M. Fassler et R. Baltzer, Oxford, 2000, p. 213-233.

108. J. Stevens, *Words and Music in the Middle Ages, Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge, 1986.

109. J. Stevens, *ibid.*, p. 74 *sq.*

s'intéresser à toutes les facettes de cette personnalité riche et de cette production abondante et diverse, donc à toutes ces disciplines. Il sera en effet utile d'interroger les compétences du théologien ou du prédicateur, que l'on peut discerner à la lecture des textes et des analyses proposées par les travaux historiques passés ou actuels. Dans le domaine de la musicologie, la recherche sur les conduits, en particulier le corpus monodique, est un terrain encore relativement vierge mais résultant d'une épistémologie complexe qu'il est nécessaire d'avoir à l'esprit pour construire son propre chemin.

Chapitre 2 : Sources et témoignages

Aucun des témoignages historiques qui ont servi à la reconstitution de la biographie de Philippe le Chancelier et la connaissance de sa carrière ecclésiastique ne fait un lien direct avec son activité poétique et musicale. Les sources qui nous transmettent les différentes parties de sa production restent le plus souvent centrées sur leur contenu propre et ne font nullement allusion aux autres genres et pratiques abordés par cet auteur. C'est aux historiens des différentes disciplines qu'il revient de tisser des liens entre les textes attribués à *Philippus cancellarius parisiensis*, de manière à s'assurer qu'il s'agit bien du même homme et dans l'espoir d'y trouver la cohérence d'une œuvre, malgré la pluralité des genres de discours et des circonstances possibles. L'étude du corpus poético-musical ne fait pas exception : les sources musicales ne font pas allusion aux autres productions. Au mieux, elles mentionnent ses fonctions de maître ou de théologien, mais ne font aucune référence aux textes que cette activité génère. Comme pour la *Summa* ou les sermons, les attributions apportées par ces sources sont parfois douteuses et soulèvent des problèmes d'autorité délicats à résoudre. Néanmoins, il faut bien mesurer le caractère exceptionnel de la tradition manuscrite de ce corpus lyrique. Il existe en effet trois collections manuscrites qui assemblent des compositions latines sous le nom du Chancelier et permettent, par concordances, de reconstituer un corpus particulièrement large. En plus de cela, quelques-unes de ces compositions sont citées dans des sources narratives qui confortent l'attribution à Philippe le Chancelier.

1. Les trois collections attribuées à Philippe le Chancelier

Si la littérature musicologique sur Philippe le Chancelier n'est pas très abondante, ses priorités ont souvent été liées aux questions d'attribution. Discuter les limites du corpus pour l'étendre ou le réduire est

l'objectif premier de la plupart des travaux réalisés. De telles spéculations ne pourraient être possibles sans l'existence des trois collections qui mentionnent le nom du chancelier parisien. Décrivons succinctement ces trois précieuses sources.

1.1 Londres, British Library, Egerton 274 (LoB)

Ce petit manuscrit enluminé (150x107mm) est d'une composition particulièrement intéressante[1]. Ses premiers cahiers auraient été confectionnés au milieu du XIII^e^ siècle puis augmentés et corrigés aux XIV^e^ et XV^e^ siècles. Il s'ouvre sur une collection notée de vingt-huit compositions attribuées à Philippe le Chancelier, occupant le premier fascicule. La rubrique précise : *Incipiunt d[i]c[t]a magistri Ph[ilippi] quondam cancellarii Parisiensis*. Les compositions, polyphoniques ou monodiques, sont rapportées en notation carrée non mesurée. Les textes sont donnés dans leur totalité, en ajoutant les strophes poétiques supplémentaires à la fin des portées musicales. Les lettrines historiées nombreuses ainsi que les rubriques introductives illustrent et commentent le contenu souvent moralisateur des textes. L'organisation interne des compositions dans le fascicule obéit à une logique thématique (par exemple, les deux premiers conduits consacrés à la Vierge) ou musicale. En effet, certains procédés de fabrication, tels que l'utilisation d'une mélodie préexistante, semblent expliquer en partie les choix d'organisation de la collection. Les compositions empruntant leur matériel mélodique (*contrafacta*) tiennent une importance assez inhabituelle dans le choix des œuvres, témoignant probablement d'un goût particulier du collecteur ou du commanditaire pour cette technique.

Le manuscrit, bien qu'entièrement musical, est cependant très hétérogène par son contenu. Après le premier cahier consacré aux compositions de Philippe le Chancelier, il se poursuit avec des compositions liturgiques diverses (*kyrie* tropés, *gloria,* séquences), des antiennes de procession, des cantiques pour Pâques, ou encore des poésies latines de dévotion. Il comporte aussi une collection de dix-

1. *RISM*, B/IV, 1. Pour un commentaire général du manuscrit, voir Fr. GENNRICH, « Die altfranzösische Liederhandschrift London, British Museum, Egerton 274 », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 45 (1925), p. 402-427 et surtout la thèse non publiée de P. WHITCOMB, *The Manuscript London, British Library, Egerton 274 : A Study of Its Origin, Purpose and Musical Repertory in Thirteenth-Century France*, Ph.D. Diss., University of Texas, Austin, 2000.

huit chansons de trouvères. Une telle diversité dans la composition n'est pas commune : il ne s'agit ni d'un manuscrit liturgique commandité par une institution religieuse, ni d'une collection profane. Cependant, le contraste entre le domaine sacré et profane est très atténué car de nombreuses compositions latines sont des *contrafacta* de chansons de trouvères tandis que d'autres empruntent leurs formes à la lyrique vernaculaire.

Les thèmes abordés se répondent de part et d'autre du manuscrit : la dévotion à la Vierge, dans les conduits comme dans les chansons, le message du Christ, les vices et les vertus, les souffrances de l'amour charnel. La première version du manuscrit, réalisée dans la seconde moitié du XIII^e^ siècle est emblématique de cet entrelacement du sacré et du profane. La collection de Philippe le Chancelier occupe une place de choix dans cette architecture, puisqu'elle est placée en ouverture. L'utilisateur de ce livre devait donc, comme beaucoup d'autres en son temps, être à la fois pourvu d'une charge ecclésiastique et fréquenter les cours et les milieux mondains dans lesquels la lyrique des trouvères est appréciée. Dans un second temps, le manuscrit a été remanié, au XIV^e^ ou XV^e^ siècle. Les ajouts et les modifications tardives tendent à rendre l'ensemble plus liturgique. Un processionnaire (cahier 6) a été inséré, et certains textes profanes ont été grattés et remplacés par des répons latins.

L'étude approfondie des différentes composantes de ce *codex* a montré qu'il a très certainement été confectionné dans le Nord de la France[2]. En effet, le répertoire musical mais aussi sa décoration abondante le relient aux milieux intellectuels et ecclésiastiques des cités septentrionales. Le style et les motifs récurrents des enluminures présentes dans les lettrines et les marges attestent de la fabrication du manuscrit dans l'atelier de Jean Philomène, probablement dans les années 1260. Le commanditaire aisé de cet ouvrage a donc souhaité posséder un livre assemblant divers aspects de sa pratique musicale. La présence d'armoiries sur l'une des miniatures (f° 27v) a permis l'identification de la famille de Thourotte dans l'Oise, qui possède également la châtellenie de Noyon[3]. Plusieurs hommes de cette famille auraient pu être à l'origine de la confection du manuscrit LoB et l'utiliser pour leur usage personnel : Jean de Thourotte, chanoine de Soissons et détenteur de la chaire de Flandre à l'Université de Théologie de Paris

2. P. Whitcomb, *op. cit.*
3. Hypothèse proposée par P. Whitcomb, *op. cit.*, p. 190 *sq.* Le blason porte un lion blanc sur fond rouge (*de gueule au lion d'argent*). Toutes les précisions qui suivent sur la généalogie de la famille Thourotte lui sont empruntées.

entre 1263 et 1276, Robert II, évêque de Laon de 1286 à 1297 ou encore son frère Raoul II, trésorier de la cathédrale de Meaux. Les possessions de la famille à Noyon peuvent expliquer l'importance accordée aux compositions de Philippe le Chancelier dans le manuscrit, puisque celui-ci y a exercé la charge d'archidiacre. Les membres de cette famille ont entretenu des liens étroits avec l'Université de Paris, où ils peuvent aussi avoir pris connaissance de l'œuvre du chancelier de la cathédrale. Les Thourotte sont également partie prenante dans la création de la lyrique courtoise : Gui II (mort en 1203) est mieux connu sous le nom du Châtelain de Coucy pour avoir laissé une trentaine de chansons. Les liens avec la lyrique courtoise ne s'arrêtent pas là. Jean III, père de Robert et Raoul et oncle de Jean, tous trois cités comme candidats potentiels à la commande du manuscrit, était au service de Thibault IV de Champagne, trouvère bien connu. Le rapprochement entre le manuscrit LoB et les membres de la famille de Thourotte permet de mieux comprendre la composition singulière de la partie originelle élaborée au XIII^e siècle. Il répond aux divers aspects de la pratique musicale et aux besoins du possesseur, dans sa vie spirituelle comme dans ses divertissements.

1.2 Prague, Archives du château N VIII (Prague)

Ce manuscrit de la seconde moitié du XIV^e siècle rapporte, entre ses folios 37v et 38v, une collection de vingt-trois textes dont la musique n'est pas notée. L'attribution à Philippe le Chancelier est précisée par la rubrique : « *Carmina Philippi Paris[iensis] cancellarii sacre theologie doctoris viri sollempnissimi* ». Ces textes sont tous par ailleurs connus dans des sources musicales[4]. Le paramètre musical semble néanmoins avoir influencé le classement de cette collection, même en l'absence de notation des mélodies. En effet, les deux premières pièces sont des textes de motets. Suivent ensuite six prosules, sept conduits monodiques et huit compositions polyphoniques. Cette répartition montre que le collecteur utilise prioritairement des critères musicaux pour classer les textes. Deux éléments servent à distinguer les compositions entre elles : le mode de fabrication, c'est-à-dire si la composition est élaborée à partir d'un matériau préexistant

4. G. A. ANDERSON, « Thirteenth-Century Conductus : Obiter Dicta », *MQ*, 58 (1972), p. 349-364.

(motets et prosules), puis l'opposition entre la monodie et la polyphonie.

Le possesseur et commanditaire de ce manuscrit peut être identifié par le contenu et les rubriques : il s'agit d'Albertus Ronconis de Ericinio (mort en 1388) qui fut recteur de l'Université de Paris, avant de poursuivre sa carrière à Prague[5]. Il a pu connaître les compositions de Philippe le Chancelier lors de ses séjours à Paris. Le manuscrit est par ailleurs fortement marqué par l'intérêt pour l'Université de Paris. On y trouve une liste des ouvrages de la bibliothèque de la Sorbonne, dressée par Albertus, ainsi que quelques lettres relatives à des affaires parisiennes. Il assemble également des *quaestiones* et des sermons qui témoignent de la proximité des pratiques scolaires. La collection attribuée à Philippe le Chancelier intervient à la suite de plusieurs textes du XIV^e^ siècle, hostiles aux ordres mendiants[6]. Or le Chancelier parisien a la réputation, au XIII^e^ siècle déjà si l'on songe aux écrits de Thomas de Cantimpré, d'avoir fermement combattu l'installation des nouveaux ordres à l'Université de Paris. Sans qu'il soit question de cela dans les poèmes rapportés, l'implication, supposée plus que réelle, de Philippe le Chancelier dans le combat contre les Mendiants peut expliquer la présence de ses textes dans le contexte précis de ce manuscrit. La rubrique qui introduit la collection insiste bien sur le prestige de leur auteur en matière de théologie (*sacre theologie doctoris viri sollempnissimi*), servant peut-être ainsi indirectement de caution aux partisans de la polémique contre les ordres mendiants. Cependant, les *Carmina* de Philippe le Chancelier ne sont pas les seuls textes versifiés du manuscrit. Quelques *versus varii* sont copiés aux folios 47r-v, dont un extrait de l'*Anticlaudianus* d'Alain de Lille. Ce manuscrit témoigne du rayonnement des auteurs parisiens dans les autres Universités et de la longévité de l'intérêt porté à leurs œuvres. Plus d'un siècle après la mort de Philippe le Chancelier, certains ont encore recours à ses compositions et à sa plume virulente pour assurer l'efficacité de leurs prises de position.

5. Ces précisions sont apportées par Ch. E. BREWER, *JAMS*, 40 (1987), p. 154-155. Le contenu du manuscrit est donné dans *Soupis rukopisu knihovny metropolitni kapitoly prazské*, éd. A. PATERA et A. PODLAHA, 1910-1922, vol. 4, p. 374-376 (ms n° 1532).
6. Aux folios 28-29, une lettre de Jean XXII (*contra imperatorem et contra fratres minores*) et aux folios 30-34, un sermon de Richard FitzRalph, évêque d'Armagh, en Irlande (*Sancti Spiritus assit nobis gracia Amen. Incipit sermo ...a. 1356... Nemo vos seducat vanis verbis...*). Les folios 34 à 37 sont vides, avant que ne commence la collection poétique des chansons attribuées à Philippe le Chancelier.

1.3 Darmstadt, Hessische Landes-und Hochschulbibliothek, 2777 (Da)

Ce manuscrit provient de Saint-Jacob de Liège et date de l'extrême fin du XIII^e^ siècle, avec des ajouts au XIV^e^. La collection consacrée à Philippe le Chancelier se compose de vingt-six poèmes non notés[7]. L'attribution est imprécise car elle ne donne que la fonction de l'auteur et omet d'en donner le nom : « *Ista su[nt] dic[tamin]a cancellarii paris[iensis]* ». Tous les textes assemblés sont empruntés à des conduits monodiques. Cette source se distingue donc des deux précédentes par l'homogénéité des pièces du point de vue du genre musical. Tous ces textes de *conductus* monodiques sont concordants avec le dixième cahier du manuscrit de Florence[8]. L'ordre choisi pour cette collection est différent de celui du grand *codex*, malgré quelques similitudes frappantes : le conduit *Homo natus ad laborem / tui status* se situe dans les deux sources en première position et certaines pièces se trouvent côte à côte dans les deux collections. De plus, tous les conduits de Da sont localisés dans la première moitié de ce cahier du manuscrit de Florence. Le style musical des pièces choisies pour être assemblées dans Da est globalement complexe, favorisant les pièces les plus mélismatiques. Aucun des conduits sélectionnés ne résulte de la pratique du *contrafactum* ou de la prosule, contrairement à ceux qui ont été choisis pour les collections de LoB et Prague.

Le conduit *Qui ultra tibi facere* est copié deux fois : d'abord dans la collection, puis au folio 91v juste après un *versus* de Gautier de Châtillon. Cette collection entretient la confusion des attributions entre ces deux poètes. Plusieurs des compositions présentes dans Da sont attribuées à Gautier de Châtillon dans d'autres sources. Ces confusions, de même que l'imprécision de la rubrique et les différences stylistiques avec LoB et Prague, ont jeté le trouble, si bien qu'un doute a pu planer sur l'authenticité de l'attribution de cette collection à Philippe le Chancelier. Robert Falck propose plusieurs explications[9] : l'attribution pourrait être une erreur du copiste qui, reconnaissant le premier conduit comme l'une des compositions de Philippe le

7. F. W. ROTH, « Mitteilungen aus lateinische Handschriften zu Darmstadt, Mainz, Coblenz und Frankfurt a.M. », *Romanische Forschungen*, 6 (1891), p. 429-461.
8. Voir la présentation de ce manuscrit p. 71.
9. R. FALCK, *The Notre Dame Conductus : A Study of the Repertory*, Henryville-Ottawa-Binningen, 1981, p. 115-119.

Chancelier, aurait attribué l'ensemble à l'auteur ; deuxième hypothèse, le *cancellarius parisiensis* mentionné par la rubrique pourrait ne pas être Philippe mais un autre qui aurait occupé la même charge, avant ou après lui. Cependant, parmi les noms suggérés (Pierre le Mangeur, Pierre de Poitiers, Odon de Châteauroux, Prévôtin de Crémone), aucun ne semble un candidat convaincant à l'attribution d'un corpus aussi élaboré. Les réserves émises par Robert Falck ont depuis été réexaminées et écartées pour la plupart des compositions concernées[10]. Il faut néanmoins admettre que la collection de Da est d'une authenticité plus fragile que les deux autres, LoB et Prague, et comporte quelques erreurs d'attributions avérées.

La composition d'ensemble du manuscrit peut aider à comprendre quelle a été la démarche du collecteur et les raisons de ses choix. Le manuscrit Darmstadt 2777 assemble une très riche matière pour la méditation monastique et la lecture spirituelle : sermons, traités, textes en vers moralisateurs. Le livre est écrit par plusieurs mains et se compose de contributions successives. La partie la plus ancienne est l'œuvre d'un certain Symon de Liège. Au début du manuscrit, une rubrique nous apprend qu'il est entré au couvent Saint-Jacob de Liège en 1296 après avoir été chantre à Tongres. Ce Symon est probablement la main principale et le concepteur de l'ouvrage. On y trouve notamment un assemblage particulièrement intéressant aux folios 41-51, composé de la laude *O crux frutex salvificus* (avec notation musicale), de deux enluminures, l'une représentant l'arbre de vie et l'autre un ange, suivies du traité de Bonaventure, *Crux frutex*. Le copiste Symon s'est fait représenter agenouillé au pied de l'arbre, dans l'enluminure du folio 42v. Sa fonction de chantre explique la présence de la musique notée et le soin apporté à l'intégration de cette composition.

Ni la collection des conduits de Philippe le Chancelier aux folios 3-4v, ni les textes de Gautier de Châtillon ne font partie de la version première du livre, de la main de Symon. Les poèmes de la collection attribuée au Chancelier sont notés les uns à la suite des autres au début du manuscrit, entre un extrait de Thomas d'Aquin (*De fallaciis*) et un traité sur la confession. La présentation en doubles colonnes ne comporte aucun raffinement. Les marges sont étroites et le texte serré. Seules les majuscules très modestes marquent le passage d'une pièce à l'autre. Bien que la notation soit absente, il semble clair que la nature musicale de ces poèmes a été prise en compte pour la réalisation de ces

10. P. Dronke, « The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor », *Studi Medievali*, 28 (1987), p. 563-592.

feuillets. En effet, les textes rapportés sont souvent incomplets par rapport à leur version dans le manuscrit de Florence (F). Or ce sont toujours les strophes portant une mélodie propre qui sont conservées. Ainsi, un conduit strophique dans F n'est représenté dans Da que par sa première strophe[11]. Dans le cas des textes à strophes binaires (deux strophes de texte pour une strophe mélodique), seule la première est rapportée. Les seuls à être copiés intégralement sont deux conduits de forme continue où la musique est différente pour chaque strophe. La structure mélodique des conduits est donc primordiale dans les choix effectués. Si le collecteur recompose le corpus de mémoire, alors il est guidé par le chant pour transcrire le texte et laisse de côté les textes des répétitions musicales et leur texte différent ; si le copiste ne travaille pas de mémoire mais d'après une source musicale, le texte ajouté pour les répétitions est visuellement différent, reporté en fin de portée, formant un bloc plus petit. Cherchant à gagner de la place, le copiste se serait laissé influencer par cet aspect visuel pour effectuer sa compilation en réduisant le texte à ce qui lui semble essentiel. Dans les deux cas, le résultat est le même.

L'absence de notation musicale n'implique donc pas que ces textes sont compris comme des poèmes mais bien comme des compositions lyriques. L'homogénéité du style mélodique qui les unit n'est probablement pas le fruit du hasard. La dimension sonore et leur mode de transmission vocale qui fait d'eux des conduits n'ont pas besoin d'être mis sur parchemin pour être présents à l'esprit du lecteur. Toutes les compositions de Philippe le Chancelier rapportées dans Da sont relativement bien diffusées dans d'autres sources, ce qui témoigne de leur popularité. Elles peuvent donc certainement être connues de mémoire par le copiste comme par les utilisateurs de ce manuscrit, même au XIV^e^ siècle, un siècle après leur invention.

11. Il faut signaler une exception : *Vide quo fastu rumperis* dont deux strophes sont copiées, alors que la musique telle qu'elle est donnée par F est strophique. Curieusement, sur les quatre strophes poétiques présentes dans F, Da donne la première et la troisième.

1.4 Synthèse : composition des trois collections

LoB : 28 compositions	Prague : 23 compositions	Da : 26 compositions
Ave gloriosa virginum regina	*Vide prophecie*	*Homo natus ad laborem / tui status*
O Maria virginei	*Homo cum mandato dato*	*Aristippe quamvis sero*
Inter membra singula	*De Stephani roseo sanguine*	*? In hoc ortus occidente*
? Homo vide que pro te patior	*Adesse festina*	*Ad cor tuum revertere*
O mens cogita	*Associa tecum in patria*	*Bonum est confidere*
Homo considera	***Minor natu filius***	*Ve mundo a scandalis*
Quisquis cordis et oculi	***Bulla fulminante***	*Quo me vertam nescio*
Nitimur in vetitum	*Veste nuptiali*	*Fontis in rivulum*
Pater sancte dictus	***Homo considera***	*O labilis sortis*
Lotarius	***? Homo vide que pro te patior***	*? Beata viscera*
Cum sit omnis caro fenum	***Suspirat spiritus***	*? Quid ultra tibi facere*
Veritas equitas	***O mens cogita***	*Veritas veritatem*
Minor natu filius	***Ave gloriosa virginum regina***	*Vanitas vanitatum*
Vitia virtutibus	***Inter membra singula***	*Excutere de pulvere*
Bulla fulminante	***Veritas equitas***	*Vide quo fastu rumperis*
Suspirat spiritus	***O Maria virginei***	*Exurge dormis domine*
Mundus a mundicia	***Mundus a mundicia***	*Homo qui semper moreris*
Homo natus ad laborem / et avis	*Gedeonis area*	*Rex et sacerdos prefuit*
Laqueus conteritur	*Ave virgo virginum*	*Si vis vera frui luce*
Agmina milicie	***Agmina milicie***	*Quo vadis quo progrederis*
Festa dies agitur	*Doce nos optime*	*Quomodo cantabimus*
Sol est in meridie	*Centrum capit circulus*	*Venit Ihesus in propria*
Luto carens et latere	*Regis decus et regine*	*Beata nobis gaudia*
Tempus est gratie		*Sol oritur in sidere*
Veni sancte spiritus / spes omnium		*? Dum medium silentium tenerent*
In salvatoris nomine		*Christus assistens pontifex*
? In veritate comperi		
In omni fratre tuo		
Venditores labiorum		

Les compositions concordantes entre LoB et Prague sont signalées en gras. Elles sont au nombre de douze, soit presque la moitié de chacune de ces deux collections :

– les sept conduits monodiques *Ave gloriosa virginum regina*, *Suspirat spiritus*, *O mens cogita*, *Homo considera*, *Homo vide que pro te patior*, *Veritas equitas* et *Inter membra singula* ;

– les deux conduits polyphoniques *O Maria virginei* et *Mundus a mundicia* ;

- le motet *Agmina milicie* ;
- les deux prosules de conduits *Bulla fulminante* et *Minor natu filius*.

Ces deux sources constituent donc un noyau solide d'attributions. À l'inverse, Da ne comporte aucune pièce commune avec les deux autres collections. À eux seuls, ces trois manuscrits permettent d'attribuer à Philippe le Chancelier un ensemble de soixante-cinq compositions, avec des degrés de fiabilité plus ou moins grands, surtout pour Da.

Les compositions dont l'incipit est précédé d'un point d'interrogation dans le tableau ci-dessus sont celles pour lesquelles le doute subsiste. D'autres sources peuvent effectivement porter des attributions contradictoires. Le motet *In veritate comperi* a souvent été classé parmi les compositions d'attribution douteuse en concurrence avec le nom de Guillaume d'Auvergne. Cette attribution signalée par Wilhelm Meyer dans un fragment de la bibliothèque de Munich n'a jamais pu être vérifiée et reste peu probable[12]. Le texte de *Homo vide que pro te patior*, malgré sa double apparition dans Lob et Prague, se trouve attribué à Bernard de Clairvaux dans deux autres manuscrits[13]. C'est probablement l'aura de Bernard et la proximité de la pensée formulée dans le texte qui occasionne cette attribution discordante. Le cas de figure se reproduit avec les conduits *Beata viscera* et *Quid ultra tibi facere* tous deux notés dans Da mais aussi parmi les poèmes de Gautier de Châtillon dans le manuscrit 190 de Charleville sans qu'il soit réellement possible d'accorder objectivement la préférence à l'une ou l'autre des attributions[14]. À cette confusion, il faut ajouter que *Beata*

12. W. MEYER, *Der Ludus de Antechristo und über die lateinischen Rythmen*, Munich, 1882, p. 181 : « In einem Fragment in München wird Flacius 7 *In veritate comperi* als 'motetus episcopi Wilhelmi Parisiensis' angeführt. » L'auteur n'en dit pas plus. C'est également la seule mention d'une attribution musicale à l'évêque parisien. L'autorité de Philippe le Chancelier sur ce texte a été rétablie par Peter DRONKE, *op. cit.*, p. 368. Pour une analyse de la présence de la musique dans la pensée de Guillaume d'Auvergne, voir Br. BOCCADORO, « La musique, les passions, l'âme et le corps », *Autour de Guillaume d'Auvergne (†1249)*, éd. Fr. MORENZONI et J.-Y. TILLIETTE, Turnhout, 2005, p. 75-92.
13. Les manuscrits Chartres, BM 341 (détruit) et Karlsruhe 36.
14. A. WILMART, « Poèmes de Gautier de Châtillon dans un manuscrit de Charleville », *Revue bénédictine*, 49 (1937), p. 121-169 et 322-365. L'auteur semble accepter l'autorité de Philippe sur celui qu'il considère d'une qualité insuffisante : « Mais il est aisé de constater que jamais ailleurs Gautier n'emploie la laisse de dix vers. En outre, la facture est très lâche. [...] De cette différence, on a le droit de conclure que l'auteur a fabriqué son morceau d'une main rapide. Cette négli-

viscera est aussi signalé parmi les compositions attribuées à Pérotin par le théoricien Anonyme IV, comme unique exemple de *conductus simplex*[15]. Il y aurait donc, pour cette composition extrêmement diffusée dans les sources, séparation entre la création poétique et la mise en musique. Le nom de Gautier de Châtillon serait alors plus probable. Autre cas pour lequel l'autorité de Gautier ne fait aucun doute malgré sa présence dans Da, *Dum medium silentium tenerent* est une des strophes de l'*Alexandreis*. En revanche, la confusion et son intégration dans Da peut s'expliquer par la présence d'un autre conduit à l'incipit identique dans F, noté au folio suivant (*Dum medium silentium componit*). Si, comme on peut le penser, la source à partir de laquelle Da a été copié est proche de F, cette confusion est tout à fait plausible. Le texte de *In hoc ortus occidente* est également attribué à Gautier de Châtillon (Paris, BnF, lat. 4880, f°84r, début du XIII^e^ siècle) et appartient par ailleurs à la collection des *Later Cambridge Songs*[16] dont la réalisation ne peut être postérieure à 1200. En conséquence, si l'on maintient l'autorité de Philippe sur ce conduit, il faudrait le considérer comme une œuvre de jeunesse, ayant connu un succès suffisamment rapide pour être noté en Angleterre dans les dernières années du XII^e^ siècle.

Le nom de Gautier de Châtillon revient souvent dans les attributions contradictoires à Da. Pourtant, Philippe et Gautier appartiennent à deux générations différentes. En 1184, Gautier écrit son dernier poème alors que Philippe commence à peine sa carrière[17]. Néanmoins, les apparitions de Gautier dans les sources musicales sont bien moins nombreuses que dans le cas du chancelier parisien. Dans la sélection

gence se manifeste davantage encore dans l'emploi de l'hiatus ; on ne rencontre pas moins de sept fois le choc des voyelles. C'est surtout à cause de ces hiatus réitérés que l'attribution à Gautier, postulée matériellement par le contexte, perd sa vraisemblance. À quoi s'ajoute une certaine mollesse du style, découlant si l'on peut dire, d'une certaine banalité facile des pensées et des images. Sur ce point, il est délicat d'insister beaucoup ; on craint d'être victime du parti pris. Gautier aurait pu être en une mauvaise veine, ou bien chargé de trop de travaux d'écriture. Néanmoins, je dois avouer ma répugnance à faire intervenir sa personne et son talent à propos d'une pièce, si mal venue au total. » (p. 166-167).

15. Fr. Reckow (éd.), *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Wiesbaden, 1967, p. 46.
16. Cambridge, University Library, MS Ff.i.17, f°5v. Facsimile du manuscrit : Br. Gillingham (éd.), *Cambridge, University library, Ff. i. 17(1)*, Ottawa, 1989. Analyse de la collection : J. Stevens, *The Later Cambridge Songs, an English Song Collection of the Twelfth Century*, Oxford, 2005, p. 82-86.
17. Pour une présentation générale de Gautier de Châtillon, voir Y. Lefèvre, « Gautier de Châtillon, poète complet », *Alain de Lille, Gautier de Châtillon, Jakemart Giélée et leur temps. Actes du colloque de Lille, octobre 1978*, Lille, 1980, p. 249-258.

opérée par le passage à l'écrit, c'est le corpus de Philippe le Chancelier qui sort largement vainqueur par le nombre des compositions conservées avec notation dans des sources importantes. Seuls sept de ses textes nous parviennent sans musique. Ce sont pour la plupart de longs textes de nature sacrée, assez éloignés du style poétique des conduits[18]. La proportion est inversée dans le cas de Gautier de Châtillon puisque dix textes sont conservés dans les sources musicales, alors que soixante-deux poésies rythmiques lui sont attribuées[19]. La mise en musique quasi systématique de la poésie de Philippe le Chancelier montre l'importance du paramètre mélodique dans la conception et la transmission du corpus et probablement la prédisposition de ces textes à être chantés, ce qui ne semble pas être le cas du corpus poétique de Gautier de Châtillon. Cependant, la proximité de style poétique, de savoir-faire, de maîtrise de la langue et des thèmes abordés explique probablement la confusion occasionnelle des copistes entre les attributions à l'un ou à l'autre, et ce, malgré la distance temporelle que les sépare.

Ces trois sources, LoB, Prague et Da, sont révélatrices de l'étendue de la diffusion des compositions de Philippe le Chancelier, à travers tout le XIII^e^ et le début du XIV^e^ siècle. Elles transcendent les milieux, puisqu'elles représentent chacune un contexte intellectuel particulier : urbain, monastique, séculier, universitaire. Cette diffusion aux multiples visages ne fait que s'accentuer à l'observation des autres sources qui attestent de contextes de réception contrastés.

18. Deux textes dans Florence, Laurenziana Plut. XXV.3 : *Missus Gabriel de celis* et *Virgo templum trinitatis* ; deux autres dans le manuscrit W88 de la Walters Art Gallery de Baltimore : *Que est ista que ascendit* et *Thronus tuus Christe Ihesu*. Un autre texte de Philippe le Chancelier, *Ave gloriosa virginum regina*, se trouve dans ce même manuscrit. Cette pièce est notée comme conduit monodique dans Florence, Pluteus 29.1. D'autres séquences lui sont attribuées : *Ave dei genitrix et immaculata* (dans Munich, lat. 14940), *Phebus per dyametrum luna fugiente* (Breslau, Biblioteka Uniwersytecka, I. Q. 102) ou encore *Venite exultemus regnante* (Basel, Universitätsbibliothek, B XI 8). D'une manière générale, ces attributions sont peu fiables.

19. Le catalogue des compositions musicales est dressé par Th. B. PAYNE, *Poetry, Politics and Polyphony...*, p. 590. Pour les textes poétiques, voir les travaux de K. STRECKER, *Moralischsatirische Gedichte Walters von Chatillon, aus deutschen, englischen, französischen und italienischen Handschriften*, Heidelberg, 1929 ; IDEM, *Die Lieder Walters von Chatillon in der Handschrift 351 von St. Omer*, Berlin, 1925.

2. Les témoignages narratifs de l'activité musicale de Philippe le Chancelier

2.1 Le Dit du Chancelier Philippe *d'Henri d'Andeli*

Il existe deux témoignages qui confortent les attributions des sources musicales et poétiques. Le premier témoin est parfaitement contemporain de la vie du Chancelier. Il émane d'un poète qui fut certainement l'un de ses proches, Henri d'Andeli. Probablement originaire de Normandie, celui-ci a fréquenté les milieux universitaires parisiens à partir du deuxième quart du XIII^e^ siècle où il aurait connu Philippe. Son œuvre se compose de quatre textes : la *Bataille des vins* (1223), la *Bataille des sept arts* (1236-1250), le *Lai d'Aristote*[20] et le *Dit du Chancelier Philippe*[21]. Ce dernier texte rend hommage à celui qui fut probablement son ami et protecteur et qu'il tient en très grande estime. Le poète normand met en scène Philippe sur son lit de mort et rapporte ainsi ses dernières paroles :

> Dex, *tes jugleres* ai esté
> Toz tens, et yver et esté.
> *De ma vïele* seront rotes
> En ceste nuit les cordes totes,
> Et *ma chançons* dou tout faudra ;
> Mais, se toi plait, or me vaudra.
> Dieus, or m'en rent lou guerredon ;
> De mes pechiez me fai pardon :
> Toz *jors t'ai en chantant* servi ;
> Rent m'en ce que j'ai deservi. »[…]
> Lors li Chanceliers s'arestut ;
> Plus ne parla : transir l'estut.
> Je ne di mie qu'il morist ;
> Je diroie ançois q'il florist
> Lasus es ciez par sa deserte. [22]

Les allusions à la composition lyrique et à la pratique musicale, en italique dans le texte ci-dessus, montrent que le poète normand souhaite transmettre l'image d'un artiste dévoué à son œuvre musicale

20. L'autorité d'Henri d'Andeli sur ce texte est contestée. Voir A. Corbellari et Fr. Zufferey, « Un problème de paternité : le cas d'Henri d'Andeli », *Revue de linguistique romane*, 68 (2004), p. 47-78.

21. A. Héron (éd.), *Œuvres de Henri d'Andeli*, Paris, 1881, reimpr. Genève, 1974 ou A. Corbellari (éd.), *Les Dits d'Henri d'Andeli*, 2 vol., Paris, 2003.

22. Vers 46-54, 63-67 (éd. A. Corbellari, *op. cit.*, vol.1, p. 92-93).

plus qu'au reste de sa production théologique et homilétique. Un peu plus loin, Philippe le Chancelier est présenté comme un trouvère, interprète de ses propres compositions et même joueur de vièle :

> Ta chançon chanta bien et lut
> Tant com il pot, tant com li lut,
> A ta vïele vïela.[23]

Ces mentions qui tendent à faire du Chancelier un trouvère voire un « jongleur de Dieu » relèvent très probablement de la pure littérature. La relation courtoise du trouvère à sa Dame et le service qu'il lui doit sont transposés dans le rapport du clerc envers Dieu. Le service courtois est une représentation du sacerdoce chrétien, les attributs et aptitudes caractéristiques du jongleur deviennent symboliquement ceux du Chancelier.

Le texte n'est pas pour autant dépourvu d'informations plus réalistes sur l'activité musicale du Chancelier qu'Henri d'Andeli semble bien connaître. Il recommande en effet Philippe à plusieurs saints, dont Catherine. À cette occasion, il mentionne le titre d'une composition, *Agmina milicie*, motet que l'on trouve dans les sources musicales manuscrites Lob et Prague :

> Ha ! dame sainte Katerine,
> Virge pure, martire fine,
> Lou Chancelier n'oblie mie,
> Car molt te tenoit a s'amie. […]
> Un *condut* ou il ne faut rien
> Fist : *Agmina milicie*
> Que li cler n'ont mie oblié.[24]

Le trouvère désigne *Agmina milicie* comme un conduit et non comme un motet, ce qui n'est pas complètement inexact. En effet, la version rapportée par le manuscrit de Florence ne comporte qu'un seul texte (*Agmina milicie...*) pour les deux voix supérieures. Seule la présence d'une teneur (sur le mot *Agmina*) fait de cette pièce un motet[25]. Les musicologues ont d'ailleurs utilisé le terme de « motet-conduit » pour

23. *Op. cit.*, vers 119-121, p. 94.
24. *Op. cit.*, vers 169-172, 176-178, p. 96.
25. Signalons que ce motet est issu d'une clausule notée dans le manuscrit de Saint-Victor (Paris, BnF lat. 15139, f° 292v).

désigner ces compositions d'un genre problématique que sont les motets sans polytextualité. On peut comprendre la confusion de vocabulaire que fait ici Henri d'Andeli, à un moment où la terminologie musicale et la définition même des genres musicaux sont encore loin d'être fixées. Le terme de *conduit* est employé dans les vers précédents, à propos de la Vierge à laquelle il recommande l'âme du Chancelier :

> Marie, mere de pitié,
> Cil que son cuer et s'amitié
> Del tot en tot t'avoie donée,
> Virge roïne coronée,
> Se met del tot en ton conduit,
> Car il fist de toi maint conduit.
> De toi mie ne se taisoit,
> Mais sovent biaus dis en faisoit
> Et en romans et en latin.[26]

Philippe le Chancelier est effectivement l'auteur de nombreuses chansons à la Vierge contenues dans les sources mentionnées plus haut (*Ave gloriosa virginum regina, O Maria virginei, Ave virgo virginum*). En revanche, on ne sait avec précision à quelles compositions Henri fait allusion lorsqu'il évoque les *biaus dis [...] en romans et en latin*. Deux attributions de chansons vernaculaires nous sont bien parvenues, mais elles sont très peu crédibles[27].

C'est donc en tant que poète et musicien que Philippe le Chancelier quitte le monde terrestre. L'éloge insiste amplement sur sa sagesse et son excellence en tant que clerc, mentionne rapidement ses sermons, mais ne fait pas état de sa production théologique. C'est donc un témoignage fort incomplet et très romancé de la personne de Philippe le Chancelier qui permet cependant d'asseoir la personnalité du poète-compositeur.

26. *Op. cit.*, vers 137-145.

27. Les deux textes sont *Li cuers se vait de l'ueil plaignant* (manuscrit de Cangé), adaptation en roman de *Quisquis cordis et oculi*, attribué à Philippe le Chancelier dans LoB. Édition du texte : P. Meyer, « Henri d'Andeli et le Chancelier Philippe », *Romania*, 1 (1872), p. 190-215. Le second texte français potentiellement attribué à Philippe le Chancelier est *J'ai un cuer moult lai*, pour lequel le chansonnier BnF, fr. 12581 (f°371v) précise : « *Ci define la proiere de Nostre Dame, lequele li chanceliers de Paris fist* ». Mais d'autres sources possèdent une strophe supplémentaire dans laquelle un certain Thibaut d'Amiens se nomme comme auteur.

2.2 *Les* Chroniques *de Salimbene*

La seconde attestation de l'activité de Philippe le Chancelier comme poète est légèrement plus tardive, mais date toujours du XIII^e^ siècle. Dans ses *Cronica* de l'année 1247, le franciscain Salimbene de Adam fait le portait d'un moine de son ordre aux multiples talents, un certain Henri de Pise. Clerc et prédicateur, Henri est aussi copiste, enlumineur, notateur, ainsi que compositeur et chanteur[28]. Salimbene fait ensuite la liste des textes (*littera*) de Philippe le Chancelier sur lesquels Henri aurait apposé ses propres mélodies :

> Item cantum fecit in illa littera magistri Phylippi cancellarii Parisiensis, scilicet : *Homo quam sit pura michi de te cura.* Et quia, cum esset custos et in conventu Senensi in infirmitorio iaceret infirmus in lecto et notare non posset, vocavit me, fui primus qui, eo cantante, notavi illum cantum. Item in illa alia littera, que est cancellarii similiter, cantum fecit, scilicet : *Crux, de te volo conqueri* et : *Virgo, tibi respondeo* et : *Centrum capit circulu*s et : *Quisquis cordis et oculi.*
>
> [...] Item in hymnis sancte Marie Magdalene, quos fecit predictus cancellarius Parisiensis, scilicet : *Pange lingua Magdalene* cum aliis sequentibus hymnis cantum delectabilem fecit » [29]

Les incipit cités sont bien des compositions musicales connues dans les sources de Notre-Dame. Il s'agit d'un motet (*Homo quam sit pura*), des trois conduits *Crux de te volo conqueri*, *Centrum capit circulus* et

28. SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, éd. G. SCALIA, *CCCM* 125, Turnhout, 1999, p. 276 : « Item sciebat scribere, miniare (quod aliqui illuminare dicunt, pro eo quod ex minio liber illuminatur), notare, cantus pulcherrimos et delectabile invenire, tam modulatos, id est fractos, quam firmos. Sollemnis cantor fuit. » (Ainsi, il savait écrire, faire des miniatures (ce que certains appellent enluminer, parce que pour eux le livre est illuminé par la miniature), noter la musique, inventer des chants les plus beaux et agréables, autant mesurés, c'est-à-dire rythmés que plains. C'était un chanteur émérite.)

29. SALIMBENE DE ADAM, *op. cit.*, p. 277 *sq.* « Il [Henri de Pise] fit aussi la musique de ce poème de maître Philippe, chancelier de Paris : *Homo quam sit pura, michi de te cura*. Et une fois, quand il était garde au couvent de Sienne, et qu'il était couché, malade dans son lit à l'infirmerie, et qu'il ne pouvait pas écrire, il m'appela, et je devins le premier qui nota le chant pendant qu'il chantait. Ainsi, en musique et en paroles, il fit le chant suivant, qui est encore du Chancelier : *Crux de te volo conqueri* et *Virgo tibi respondeo* et *Centrum capit circulus* et *Quisquis cordis et oculi* [...] De la même manière, il fit un chant délicieux avec les hymnes que fit le déjà nommé Chancelier parisien, c'est-à-dire *Pange lingua Magdalene*, et les autres hymnes suivantes ».

Quisquis cordis et oculi et d'une hymne (*Pangue lingua Magdalene*). Seul le conduit *Quisquis cordis* est présent dans l'une des trois collections des œuvres de Philippe le Chancelier (LoB). Ce témoignage est donc l'occasion d'élargir quelque peu le nombre des attributions. Salimbene commet cependant une erreur à propos de *Virgo tibi respondeo* qu'il donne comme incipit alors qu'il s'agit du premier vers de la cinquième strophe de *Crux de te volo conqueri*, cité juste avant. Cependant, la confusion n'est peut-être pas de son fait car le poème a été transmis en deux parties distinctes et indépendantes[30]. L'authenticité de l'hymne dédiée à Marie-Madeleine signalée à la fin du passage a par ailleurs été fortement mise en doute[31].

Dans ces lignes, Philippe est présenté en qualité de poète. La composition musicale est attribuée au franciscain Henri de Pise. Aucune autre trace d'un franciscain portant ce nom à Pise n'a pu être trouvée. Pourtant, Salimbene insiste sur le grand talent de celui qui fut aussi son maître de musique. Cet homme est-il l'auteur des mélodies qui nous sont parvenues dans les sources de Notre-Dame ? Cela est fort peu probable. On ne comprendrait pas en effet comment ces mélodies pourraient être inventées en Italie et notées dans des manuscrits parisiens, certains antérieurs à l'année 1247. Rien n'indique si les mélodies que Salimbene a entendues de la bouche de celui qu'il tient pour un bon musicien sont des recompositions de l'invention de Henri ou plus simplement les mélodies originales, composées à Notre-Dame, dont il ne connaît pas la provenance et qu'il croit l'œuvre de son confrère. La formule *cantum fecit*, employée à deux reprises, ne permet d'ailleurs pas de dire si Salimbene entend par là l'invention ou l'interprétation du chant à laquelle il assiste.

30. C'est le cas dans un petit manuscrit dominicain (Rome, Santa Sabina, XIV L3) où le conduit commence au folio 142, interrompu au folio 143 et repris au folio 148 sur la strophe *Virgo tibi respondeo*. Voir la présentation de cette collection p. 77.

31. V. Saxer, « Les hymnes magdaléniennes attribuées à Philippe le Chancelier sont-elles de lui ? », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, 88/1 (1976), p. 497-573.

Dans un autre chapitre de sa chronique[32], Salimbene rend une nouvelle fois hommage au poète parisien, en citant dans son intégralité le texte du conduit *Inter membra singula*. La dispute des membres pour attribuer à l'estomac la responsabilité des dérèglements du corps est une métaphore de l'équilibre nécessaire des différentes parties de l'Église pour constituer un pouvoir juste. La réappropriation de cette image dans un contexte franciscain montre combien ont pu être appréciées et pérennisées les images et allégories mises en vers et en musique par Philippe le Chancelier.

Ces deux témoignages ont permis de compléter et d'ajuster les limites du corpus poético-musical attribué à Philippe le Chancelier. Ils ne constituent pas pour autant une source documentaire fiable pour comprendre son rôle dans la composition et la vie musicale. Poète, compositeur, interprète ? Les écrits d'Henri d'Andeli comme ceux de Salimbene de Adam ne donnent pas de son activité musicale une image réaliste qui nous permettrait de mieux apprécier la part d'activité créatrice du Chancelier dans les compositions évoquées. Nous avons vu que ce manque de précision sur la nature de son intervention créatrice a souvent écarté le personnage des études sur la musique parisienne. Même si ces deux textes ne peuvent être considérés comme des sources documentaires pour ces questions, ils restent pourtant des indices forts de sa renommée en la matière. Il est peu probable que de tels textes aient vu le jour s'ils ne portaient pas une part de vérité. L'activité musicale du Chancelier parisien doit donc être prise au sérieux et valorisée de la même manière que ces témoignages le laissent entendre.

32. SALIMBENE DE ADAM, *op. cit.*, p. 668-671, (année 1250). « De conspiratione menbrorum contra ventrem. Sic fit quandoque contra prelatum conspiratio subditorum. Quod mediante ratione et cordis consilio facta est pax inter ventrem et membra. Item vitam prelati et subditorum bene describit magister Phylippus cancellarius Parisiensis sub metaphora membrorum corporis dicens : Inter membra singula [...] ». (De la conspiration des membres contre le ventre. Ainsi advint, un jour, la conspiration des sujets contre le prélat. Grâce à l'intervention de la raison et le conseil du cœur, la paix s'est faite entre le ventre et les membres. De même, maître Philippe, chancelier de Paris, décrivait bien la vie des sujets et du prélat, disant sous l'image du corps et des membres : *Inter membra singula*).

3. Les sources musicales sans attribution

3.1 Les sources de Notre-Dame

Le corpus de Philippe le Chancelier est particulièrement bien représenté dans les sources que l'on relie à la création musicale de Notre-Dame. Ces sources font l'objet d'une littérature abondante[33]. Les musicologues ont longtemps cherché à comprendre en quelle mesure ces manuscrits et quelques autres, plus fragmentaires, sont autant de versions ou copies réalisées d'après le *Magnus liber organi* décrit par l'Anonyme IV[34]. Ces recherches s'appuient sur les liens liturgiques qui relient ces sources (et notamment leurs nombreux *organa*) avec les pratiques des églises parisiennes. Le répertoire du conduit reste donc assez marginalement exploité dans cette perspective, puisque ces compositions ne participent pas clairement aux offices.

La plus ancienne de ces sources, le manuscrit W1 (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 628 Helmstad.) ne comporte que cinq des conduits attribués à Philippe le Chancelier. De réalisation plus tardive, le manuscrit W2 (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1099 Helmstad.) en rapporte douze dans ses différents fascicules de conduits ou de motets. Le manuscrit de Madrid (Ma, Biblioteca Nacional 20486) est considéré comme l'une des sources centrales du répertoire de Notre-Dame malgré son état fragmentaire. Il ne comprend que quatre compositions de Philippe, toutes concordantes avec W2.

En revanche, le corpus de Philippe le Chancelier occupe une place particulièrement importante dans le manuscrit de Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1 (F). Composé de 441 feuillets, ce *codex* est

33. M. Everist, *Polyphonic Music in Thirteenth-Century France : Aspects of Sources and Distribution*, New York-Londres, 1989. Sur le manuscrit F : R. Baltzer, « Thirteenth Century Illuminated Miniatures and the Date of the Florence Manuscript », *JAMS*, 25 (1972), p. 1-18 ; B. Haggh et M. Huglo, « Magnus liber – Maius munus, origine et destinée du manuscrit F », *Revue de Musicologie*, 40/2 (2004), p. 193-230. Sur W1 : J. Handschin, « A Monument of English Mediaeval Polyphony, the Manuscript Wolfenbüttel 677 (Helmst. 628) », *Musical Times*, (1932), p. 510-513, (1933), p. 697-708 ; E. Roesner, « The Origins of W1 », *JAMS*, 29 (1976), p. 337-380.

34. H. Husman, « The Origin and Destination of the *Magnus Liber Organi* », *MQ*, 59 (1963), p. 311-330 ; *Idem*, « The Enlargement of the *Magnus Liber Organi* and the Paris Churches of St. Germain l'Auxerrois and Ste. Geneviève-du-Mont », *JAMS*, 16 (1963), p. 176-203 ; Cr. Wright, *Music and Ceremony...*, p. 235-272 ; E. Roesner, « Who 'made' the *Magnus Liber Organi* », *Early Music History*, 20 (2001), p. 227-266.

la source la plus volumineuse et la plus riche – plus de mille compositions – pour la musique inventée au tournant du XII^e^ et du XIII^e^ siècle (entre 1180 et 1236). La plupart des compositions rapportées semblent être d'origines parisiennes, mais on y trouve aussi des pièces en usage dans d'autres villes (notamment Sens) et d'autres pays (l'Angleterre surtout). Les enluminures qui ouvrent chacun des cahiers présentent le style caractéristique des manuscrits réalisés à Paris au milieu du XIII^e^ siècle par l'atelier dit de Jean Grusch[35]. Ce répertoire a longtemps été relié aux usages de la cathédrale Notre-Dame et la conception du livre attribuée à un haut dignitaire ecclésiastique. Une étude approfondie des personnages mentionnés dans les textes et des compositions liturgiques a permis d'élaborer une autre hypothèse : ce magnifique *codex* aurait été réalisé comme cadeau pour la Dédicace de la Saint-Chapelle (28 avril 1248)[36]. Sa réalisation a probablement pris plusieurs années et l'on peut estimer le début de sa mise en œuvre en 1243, soit quelques années après la mort de Philippe le Chancelier et la composition des pièces les plus tardives (1236). L'objectif d'une telle entreprise aurait été de réaliser une « somme » de toute la musique nouvelle composée en latin pour l'usage des célébrations liturgiques royales ou ayant trait aux préoccupations de Louis IX et de son entourage.

Le manuscrit est organisé selon des critères musicaux[37]. Les pièces sont classées dans les onze fascicules selon le nombre des voix (de quatre à la monodie) et les techniques musicales mises en œuvre[38]. À l'exception de quelques pièces qui s'avèrent inclassables, on peut dire que ce manuscrit procède par regroupements musicaux, de la manière suivante :

35. R. BALTZER, *art. cit.* Pour l'identification de l'atelier dont proviendrait le manuscrit, voir R. BRANNER, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint-Louis*, Berkeley, 1977 ; *IDEM*, « The Johannes Grusch Atelier and the Continental Origins of the William of Devon Painter », *The Art Bulletin*, 54 (1972), p. 24-30.

36. B. HAGGH et M. HUGLO, *art. cit.*

37. Voir l'introduction méticuleuse d'Edward Roesner pour son édition du manuscrit F sur microfiches en couleurs : *Antiphoniarium seu Magnus liber organi de graduali et antiphonario : color microfiche ed. to the ms., Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteus 29.1*, Munich, 1996.

38. Chaque fascicule se compose de plusieurs cahiers (il y en a vingt-sept au total) mais ces unités codicologiques n'influencent pas l'architecture marquée par les enluminures. La foliotation discontinue montre que certains folios et cahiers sont manquants.

Fascicule 1	4 et 3 voix	Organa, conduits, clausules
Fascicule 2	3 voix	Organa, clausules
Fascicule 3	2 voix	Organa (office)
Fascicule 4	2 voix	Organa (messe)
Fascicule 5	2 voix	Clausules
Fascicule 6	3 voix	Conduits
Fascicule 7	2 voix	Conduits
Fascicule 8	3 voix	Motets
Fascicule 9	2 (et 3 voix)	Motets[39]
Fascicule 10	1 voix	Conduits
Fascicule 11	1 voix	Conduits à refrains

Malgré cet aspect systématique d'un classement par « genre », l'observation dans le détail des fascicules fait apparaître la fragilité des limites entre ces catégories[40] et la grande hétérogénéité formelle, comme en témoigne la collection des conduits monodiques. D'autres éléments ont probablement influencé les choix d'organisation globale ou interne de la collection. La logique liturgique est à l'œuvre pour les fascicules 1 à 5 et le huitième (la teneur des motets). De plus, il est fort possible que des contraintes de mise en page[41] ou encore la volonté de former un ensemble d'une grande cohérence visuelle et spirituelle aient joué un rôle dans cette mise en ordre extraordinaire de la pratique musicale parisienne.

La contribution de Philippe le Chancelier à ce répertoire est importante, notamment dans le fascicule 10 et, en moindre mesure dans le onzième[42]. La prépondérance des compositions monodiques dans le corpus qui lui est attribué explique cette forte représentation dans les derniers fascicules qui constituent la plus grande collection manuscrite connue de conduits monodiques. Sur les quatre-vingt-trois composi-

39. Les motets du fascicule 8 sont monotextuels, raison pour laquelle on les nomme souvent « motets-conduits ». Comme il se doit, les motets à deux voix du fascicule 9 n'ont qu'un seul texte (teneur + *motetus*). En revanche les quelques motets à trois voix de ce fascicule sont polytextuels. Tous les textes sont en latin.

40. Cette notion sera discutée au chapitre 8.

41. M. Everist, *op. cit.*, p. 64-71.

42. R. Steiner, *Some Monophonic Latin Songs from the Tenth Fascicle of the Manuscript of Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1*, Ph.D. Diss., Catholic University of America, 1966.

tions monodiques assemblées dans le fascicule 10, trente-huit sont attribuées à Philippe le Chancelier par leur concordance avec les manuscrits LoB, Da ou Prague. Il s'agit presque de la moitié des pièces, réparties sur l'ensemble des trente-six feuillets. Elles sont souvent groupées par deux, trois ou cinq, si bien que l'on peut se demander si le concepteur de la collection n'a pas ponctuellement assemblé les compositions dont il connaissait l'auteur. D'autres critères ont cependant vraisemblablement dirigé les choix d'organisation à l'intérieur des fascicules : la ressemblance des incipit, la complexité mélodique, la forme, les exigences de la mise en page ou encore l'existence d'une matière musicale antérieure (*contrafactum* ou prosule).

3.2 Le Roman de Fauvel et les Carmina Burana

Les manuscrits Paris, BnF, fr. 146 et Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4660, sont des sources exceptionnelles par leur célébrité et l'originalité de leur contenu. Toutes deux proviennent d'époques et de lieux géographiques déconnectés du chapitre de la cathédrale Notre-Dame. Ce sont deux collections dont la mise en forme et les ambitions sont sensiblement différentes, mais elles ont en commun de rapporter un nombre significatif de compositions de Philippe le Chancelier. Bien postérieures à la création, elles nous informent autant qu'elles nous interrogent sur la transmission et la réception de ces compositions.

De provenance autrichienne (Sud-Tyrol), la collection des *Carmina Burana*[43] assemble des textes et parfois les neumes de chansons latines de provenances, époques, langues (latin et allemand) et sujets divers. La composition de cette anthologie de poésies latines profanes date de la première moitié du XIII^e^ siècle (1225/1230). Parmi les deux cent vingt-huit compositions que compte ce manuscrit, six appartiennent au corpus attribué à Philippe le Chancelier[44]. Ce sont des conduits, mais ils ne sont jamais désignés comme tels dans le manuscrit qui fait

43. Édition du fac simile par B. BISCHOFF (éd.), *Carmina Burana, Faksimile-Ausgabe der Handschrift Clm 4660 und Clm 4660a*, New York, 1997. Édition des textes par A. HILKA et O. SCHUMANN (éds.), *Carmina Burana*, Heidelberg, 1930. Pour l'édition et la traduction française des textes, voir É. WOLF, *Carmina Burana*, Paris, 1995.

44. David Traill étudie la possibilité d'élargir ce nombre en considérant un groupe de textes portant les caractéristiques du style de Philippe le Chancelier (D. A. TRAILL, « A Cluster of Poems by Philip the Chancellor in *Carmina Burana* 21-36 », *Studi Medievali*, 3e Serie, fasc.1, 47 (2006), p. 267-285).

alterner des groupes constitués de *versus* et de *rithmi*. La contribution du Chancelier de Notre-Dame à ce répertoire réputé en marge de la société montre à quel point l'objet de la poésie dite goliardique est difficile à cerner : des poèmes louant l'amour libre et la boisson succèdent à des satires sévères condamnant la dépravation des mœurs des hommes et du clergé. Le milieu social de ces poètes est pour le moins imprécis[45]. Traditionnellement, les « goliards » sont décrits comme des moines errants d'un faible niveau culturel. Pourtant, parmi le corpus de la poésie goliardique présent dans les *Carmina Burana*, on rencontre des clercs qui n'ont rien de commun avec cette image : ils fréquentent les cours princières et les hautes sphères ecclésiastiques et universitaires comme c'est le cas de Philippe. Il semble que le milieu d'origine commun à tous ces poètes soit celui des écoles citadines quels que soient leur parcours et leur érudition[46]. L'utilisation généralisée du latin n'est certainement pas la seule marque de la proximité de la culture ecclésiastique et scolaire. La poésie de Philippe s'identifie à la veine « goliardique » par son côté extrêmement moralisateur et dénonciateur mais ne s'accorde en aucun cas aux aspects frivoles et festifs qui ont fait la fortune critique des *Carmina Burana*[47]. Quoi qu'il en soit de la véritable identité de la poésie goliardique et de la pertinence de cette terminologie pour désigner la poésie latine profane, elle permet d'expliquer l'existence troublante d'une poésie subversive par bien des aspects, dans un milieu clérical, phénomène dont ce recueil est la plus célèbre expression.

L'origine et la composition du manuscrit du *Roman de Fauvel* sont plus explicites[48]. Réalisée dans le premier quart du XIV^e^ siècle, cette

45. O. DOBIACHE-ROJDESVENSKY, *Les poésies des goliards*, Paris, 1931, réimp. Montréal, 1984. Le terme de *golias* ou *goliardus* a fait l'objet de nombreuses spéculations sur l'existence d'une communauté de marginaux exclus par l'Église. Le mythe a depuis bien longtemps été déconstruit (voir par exemples Br. GILLINGHAM, *The Social Background to Secular Medieval Latin Song*, Ottawa, 1998, chapitre 1 : « The Goliardic Myth »), mais cette image a la vie dure.

46. T. M. LEHTONEN, *Fortuna, Money and the Sublunar World : Twelfth-Century Ethical Poetics and the Satirical Poetry of the « Carmina Burana »*, Helsinki, 1995 ; Br. GILLINGHAM, « Turtles, Helmets, Parasites and Goliards », *The Music Review*, 60/4 (1998), p. 249-275.

47. O. DOBIACHE-ROJDESVENSKY, *op. cit.*, p. 50 : « Celui-ci [Philippe le Chancelier] est encore moins un 'goliard' au sens vulgaire du terme [...] la mentalité communément attribuée aux 'goliards' y transparaît jusqu'à un certain point. »

48. L'édition en fac-similé a été réalisée par E. ROESNER, Fr. AVRIL et N. FREEMAN REGALADO, *Le Roman de Fauvel in the Edition of Mesire Chaillou de Pesstain : A Reproduction in Facsimile of the Complete Manuscript, Paris, Bibliothèque*

œuvre littéraire satirique est « farcie » de multiples compositions musicales dans l'une de ses versions manuscrites (Paris, BnF, fr. 146), remaniée et augmentée par Raoul Chaillou de Pestain. Les insertions musicales constituent une sélection de compositions satiriques allant de la musique de Notre-Dame aux motets les plus récents au moment de la confection du manuscrit, soit presque un siècle et demi de musique, d'environ 1170 jusqu'en 1316. Quatorze de ces insertions sont empruntées au corpus de Philippe le Chancelier. Les conduits y sont parfois remaniés, dans leur texte (changement de mots pour réactualiser le texte au contexte du roman, « fauvélisation »[49], ajout ou suppression de strophes) ou dans leur mélodie (réécriture, remploi d'un conduit pour faire une voix de motet). Les intentions qui président à la réalisation de cette œuvre font l'objet d'hypothèses qui s'accordent sur l'origine et la destination du message[50]. Contrairement à celle de Chaillou de Pestain, l'identité de Gervais du Bus, l'auteur de la première version littéraire du roman, est assez clairement établie. Il était notaire à la Chancellerie royale, un observatoire privilégié des mécanismes politiques du pouvoir royal. Le personnage historique visé par la satire animale de Fauvel est Enguerrand de Marigny, le puissant chambellan qui sera mené à sa perte, après la mort en 1314 de son seul supérieur et protecteur, Philippe le Bel. Le *Roman de Fauvel* pourrait être une des nombreuses armes utilisées par ses détracteurs (notamment Charles de Valois) pour le faire déchoir. Le destinataire ultime du *Roman de Fauvel* serait le jeune roi que l'on avertit contre son entourage direct, de manière à ne pas voir se reproduire les abus de pouvoir dénoncés. Les compositions inventées par Philippe le Chancelier presque un siècle auparavant dans un contexte clérical différent prennent ici un sens nouveau, mais n'ont probablement pas perdu de leur efficacité.

Ces sources participent toutes deux de l'univers de la satire religieuse et politique et indiquent que le corpus de Philippe trouve sa

Nationale, Fonds Français 146, New York, 1990. Voir aussi *Fauvel Studies, Allegory, Chronicle, Music and Image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146*, éd. M. BENT et A. WATHEY, Oxford, 1998.

49. Le conduit *O mens cogita* devient par exemple *Fauvel cogita*, ou encore *Homo qui semper moreris* devient *Fauvel qui iam moreris.*

50. Voir les études assemblées dans *Fauvel Studies*, *op. cit.*, ainsi que E. DILLON, *Medieval Music-Making and the 'Roman de Fauvel'*, Cambridge, 2002.

place dans ces mouvements littéraires contestataires. Il est étonnant de constater que certains textes du Chancelier, provenant de l'antre même du pouvoir de l'Église, la cathédrale Notre-Dame, se trouvent rapidement mêlés à ces anthologies « rebelles ». Cette situation rappelle que les plus fervents défenseurs de la réforme ecclésiastique ne sont autres que les clercs eux-mêmes.

3.3 Rome, Sainte Sabine, XIV L3

Ce manuscrit contient une collection de huit compositions attribuées à Philippe le Chancelier dans les sources citées précédemment. À la différence des autres manuscrits qui transmettent le corpus, il s'agit ici d'un livre à usage liturgique, dans lequel la petite collection des compositions de Philippe est le seul écart. Cependant, la logique d'assemblage reste mystérieuse. Ce n'est ni un missel, ni un bréviaire ou un antiphonaire. De provenance parisienne, ce manuscrit semble avoir été confectionné pour l'un des membres du couvent Saint-Jacques. L'analyse du calendrier permet à Gisbert Sölch, à ma connaissance le seul commentateur de ce manuscrit, de proposer une datation assez fine[51]. Les fêtes de Pierre de Vérone (canonisé en 1253) et d'Antoine de Padoue (qui sort de la liturgie dominicaine en 1260) indiquent une fourchette chronologique assez étroite : entre 1254 et 1260 (62 au plus tard). La confection du manuscrit est donc probablement parfaitement contemporaine de la codification définitive de la liturgie dominicaine achevée par Humbert de Roman en 1256[52]. Certaines pièces y font référence tandis que d'autres relèvent de la liturgie d'avant la réforme. Ce petit *codex* semble donc être le fruit d'un assemblage très personnel, destiné à combler les manques et les désuétudes des livres antérieurs dans un contexte où la liturgie change, tout en conservant certains éléments de la tradition.

La présence de quelques pièces de Philippe le Chancelier aux folios 137 à 149v participe de cet aspect composite. Les huit pièces sont soigneusement notées, mais aucune rubrique ou modification de la mise en page ne signale l'originalité de leur présence dans ce contexte exclusivement liturgique et la rupture qu'elles représentent. Les pièces qui précèdent et suivent la collection sont des séquences à la Vierge,

51. Pour la datation et la description du manuscrit, voir G. Sölch, « Cod. XIV L3 saec. XIII des dominikanischen Ordensarchivs in Rom ein neuer Zeuge frühdominikanischer Liturgieentwicklung », *Ephemerides Liturgicae*, 54 (1940), p. 165-181.

52. *Aux origines de la liturgie dominicaine : le manuscrit Santa Sabina XIV L 1*, éd. L. E. Boyle (†), P.-M. Gy (†) et P. Krupa, Paris-Rome, 2004.

pièces qui s'intègrent volontiers au culte marial particulièrement développé dans la liturgie dominicaine. L'intervention des pièces du Chancelier parisien provoque une rupture de ton assez radicale, car elles sont toutes porteuses d'un message moralisateur. Seule l'une d'entre elles fait dialoguer la Vierge avec la Croix (*Crux de te volo conqueri*), mais la moralité et l'explication du sens du sacrifice et de la Passion s'éloignent du ton de la louange. Il ne faut pas pour autant s'étonner de la présence d'un tel contenu dans un manuscrit d'obédience dominicaine. La prédication, au cœur de la mission de l'ordre, trouve ici une expression originale, même si l'auteur des pièces est un séculier[53]. La connivence entre le contenu de ces pièces et la prédication dominicaine a déjà été relevée par Heinrich Husmann[54]. Ce dernier interprète la composition originale du manuscrit comme l'œuvre d'un frère dominicain qui l'aurait élaboré pour sa pratique personnelle en pensant à y mettre ces pièces musicales pour les utiliser au moment du sermon. Mais on peut aller plus loin encore dans la recherche d'explication de la raison d'être de ces compositions dans ce contexte. Il faut en effet remarquer que la plupart des formes poético-musicales et procédés de composition utilisés dans le corpus de Philippe le Chancelier y sont représentés :

1	*Homo vide que pro te patior*	Conduit strophique
2	*Homo quam sit pura*	Motet strophique à deux voix composé à partir de la clausule *Latus*
3	*Homo considera*	Conduit strophique *contrafactum* d'une chanson
4	*Crux de te volo conqueri*	Dialogue strophique à strophes doubles
5	*Si qui cordis et oculi*	Dialogue strophique
6	*Ad cor tuum revertere*	Conduit continu
7	*Ve mundo a scandalis*	Conduit strophique à strophes doubles
8	*Cum sit omnis caro fenum*	Conduit strophique avec refrain

L'utilisateur du manuscrit semble avoir délibérément choisi des compositions de formes diversifiées, bien que le sujet en soit commun, comme pour se constituer un catalogue de propositions formelles diffé-

53. Ce manuscrit est un argument de plus en faveur du rapprochement entre Philippe le Chancelier et les ordres mendiants. Comment expliquer l'existence de cette collection si Philippe avait été aussi hostile à leur égard qu'on l'a prétendu ?

54. H. HUSMANN, « Ein Faszikel Notre-Dame Kompositionen auf Texte des Pariser Kanzlers Philipp in einer dominikaner Handschrift (Rom, Santa Sabina XIV L3) », *AfM*, 24 (1967), p. 1-23.

rentes. Il y a donc peut-être ici une visée didactique : montrer l'étendue des possibilités de la musique et les différents modes d'élaboration possibles pour utiliser la mélodie et la poésie comme supports pour transmettre un message moral. Cette collection n'est donc probablement pas à proprement parler un outil pour chanter, mais plutôt un recueil pour travailler et réfléchir sur la musique et son efficacité.

4. Le corpus attribué à Philippe le Chancelier et ses sources

	collections avec attribution			sources de Notre-Dame			autres		
	LoB	Prague	Da	F	W1	W2	CB	Fauv	Sab
Ad cor tuum revertere			X	X			X		X
Adesse festina / ADIUVA ME DOMINE		X				X			
Agmina milicie / AGMINA	X	X		X		X			
Aristippe quamvis sero			X	X			X	X	
Associa tecum in patria / SANCTE GERMANE		X		X					
? Aurelianis civitas				X					
? Austro terris influente				X	X	X			
Ave gloriosa virginum regina	X	X		X					
Ave virgo virginum verbi		X		X					
Beata nobis gaudia reduxit			X	X					
Beata viscera			X	X		X			
Bonum est confidere		X		X			X		
Bulla fulminante	X	X		X			X		
Centrum capit circulus		X		X					
Christus assistens pontifex			X	X				X	
? Clavus clavo retunditur				X					
? Clavus pungens acumine				X				X	
Crux de te volo conqueri				X					X
Cum sit omnis caro fenum	X								X
De Stephani roseo sanguine / SEDERUNT		X				X			
Dic Christi veritas				X	X	X	X		
? Doce nos hodie / AGMINA				X		X			
? Doce nos optime / DOCEBIT		X		X		X			
? Dum medium silentium componit				X					
? Dum medium silentium tenerent			X	X					

Excutere de pulvere			X	X					
Exurge dormis, Domine			X	X					
Festa dies agitur				X					
Fontis in rivulum			X	X					
Gedeonis area		X		X					
Homo considera	X	X		X					X
Homo cum mandato dato / OMNES		X	X			X			
Homo natus ad laborem et avis	X								
Homo natus ad laborem tui status			X	X					
Homo quam sit pura / LATUS				X					X
Homo qui semper moreris			X	X				X	
Homo vide que pro te patior	X	X		X					X
In hoc ortus occidente			X	X					
Inter membra singula	X	X						X	
Inter natos mulierum ut testatur									
In omni fratre tuo / IN SECULUM	X								
In veritate comperi / VERITATEM	X			X		X			
Laqueus conteritur / LAQUEUS CONTRITUS…	X								
Luto carens et latere	X			X	X				
Minor natu filius	X	X		X					
Mundus a munducia	X	X		X				X	
Nitimur in vetitum	X			X					
O labilis sortis humane status			X	X				X	
O Maria virginei	X	X		X		X			
O mens cogita	X	X		X				X	
Pater sancte dictus Lotarius	X			X					
Quid ultra tibi facere			X	X				X	
Quisquis cordis et oculi	X			X					
Quo me vertam nescio			X	X				X	
Quomodo cantabimus			X	X	X			X	
Quo vadis quo progrederis			X	X					
Regis decus et regine		X		X					
Rex et sacerdos prefuit			X	X				X	
? Si vis vera frui luce			X	X					X
Sol est in meridie	X								
Sol oritur in sidere			X	X					

Suspirat spiritus	X	X							
Tempus est gratie	X			X					
Vanitas vanitatum			X	X				X	
Ve mundo a scandalis			X	X	X			X	X
Venditores labiorum / DOMINO (ou EIUS)	X								
Veni sancte spiritus, spes omnium	X								
Venit Jhesus in propria			X	X					
Veritas equitas	X	X		X				X	
Veritas veritatem			X	X			X		
Veste nuptiali		X		X					
Vide prophecie / VIDERUNT		X	X		X				
Vide quo fastu rumperis			X	X					
Vitia virtutibus	X								

Cet aperçu des principales sources du corpus de Philippe le Chancelier[55] met en valeur leur grande diversité : les proportions des manuscrits, les usages et fonctions pour lesquels ils sont conçus, la chronologie étendue sur laquelle ils se répartissent. Tous ces éléments témoignent d'une transmission hétérogène qui nous informe sur la fluctuation du contexte de réception. Considérons un conduit monodique comme *Ad cor tuum revertere* : il est à la fois dans F, florilège qui sélectionne le meilleur de la musique pratiquée à Paris, dans les *Carmina Burana*, interprété comme une pièce subversive ainsi que dans le manuscrit de Sainte-Sabine, probablement pour un usage personnel lié à la liturgie et à la prédication dominicaines. En outre, il est copié au XIV^e^ siècle dans la collection poétique de Da. Cette diversité nous informe sur le riche devenir des pièces après leur invention et sur les diverses manières dont les hommes se les sont appropriées. Pour cet exemple, les sources nous en disent plus sur la réception et la transmission que sur la conception et son contexte originel. Ce sont certainement les compositions elles-mêmes, du moins ce que l'on peut en lire à travers le prisme des manuscrits, qui sont les meilleurs informateurs sur les modalités et objectifs de la création musicale.

55. Les compositions d'attributions médiévales douteuses ou modernes sont précédées d'un point d'interrogation.

Chapitre 3 : Un corpus moralisateur

La possibilité d'assembler un corpus important sous le nom d'un personnage historiquement identifié est une exception pour le répertoire latin du XIII^e^ siècle, où la majorité des œuvres restent anonymes. Une fois cela dit, il faut savoir que faire de cette opportunité. Les discussions sur les limites d'un tel corpus sont infinies, car, nous venons de le voir, les sources qui en posent les bases sont faillibles et probablement non exhaustives. Elles sont elles-mêmes le résultat d'une sélection et portent leur part de subjectivité. En l'absence de données nouvelles, il serait vain de chercher à préciser les connaissances dans cette direction. Le corpus doit être pris tel qu'il est, avec ses imprécisions et ses zones d'ombre. Ces compositions peuvent en effet être étudiées, lues et analysées avec un regard neuf, même si certains points quant à leur attribution restent incertains. Aussi précaire qu'elle soit, l'autorité de Philippe le Chancelier ou la possibilité de ces attributions doit être prise en compte de manière positive, mais non exclusive. C'est une information majeure qu'il faut exploiter pour donner du sens et augmenter les connaissances sur les œuvres. Dans cette perspective, l'identification de l'auteur ne nous apporte pas seulement la connaissance d'un nom et de faits, mais surtout celle d'un contexte de création, une idée du métier et des savoir-faire de celui qui est à l'origine des œuvres. L'opportunité de placer ces compositions dans le temps et l'espace ne doit pas seulement se limiter à la dimension historique événementielle, mais englober tous les aspects du contexte culturel, au sens large. Il est en effet particulièrement intéressant d'apprendre que leur auteur exerce aussi les activités de chancelier, de théologien et de prédicateur, et possède des compétences oratoires, dialectiques, didactiques, juridiques et bien d'autres encore. L'autorité de Philippe le Chancelier doit être considérée comme un atout qui pourra peut-être permettre de pénétrer davantage dans la *poétique* des compositions désignées, à savoir de comprendre *comment* elles sont inventées, dans quel but, pour quel public et selon quelles modalités ?

Ou encore avec quelles contraintes, avec quel outillage intellectuel, pour produire quels effets ?

Mon ambition n'est bien sûr pas d'essayer de savoir s'il y a un style propre au Chancelier. Beaucoup des procédés observés se retrouvent dans d'autres compositions contemporaines voire antérieures, car ils dépendent d'habitudes propres à un milieu et de savoir-faire transmis pendant tout le Moyen Âge. En revanche, j'aimerais mieux cerner ces procédés, non pas pour en faire la marque de leur auteur, mais au contraire pour comprendre à quel point ils reflètent la communauté intellectuelle par laquelle ils ont été utilisés. Il s'agit de s'interroger sur la façon dont certaines de ces œuvres *participent* à la vie intellectuelle, c'est-à-dire comment elles sont imprégnées des compétences de leur milieu mais aussi comment elles sont constitutives de l'esprit de leur temps.

Pour ce faire, il faut aller dans le détail de la composition, avec ce que nous livrent les manuscrits. Il faudra donc faire un choix parmi l'ensemble du corpus, de manière à sélectionner un petit groupe de compositions, représentatif ou, pour le moins, significatif de l'ensemble et des modes opératoires de son milieu. C'est pourquoi j'ai fait le choix d'exclure de mon étude les motets et les prosules attribués à Philippe le Chancelier qui sont bien moins nombreux et de concentrer mon attention sur les conduits. Les compositions ainsi laissées de côté comportent des modalités de fabrication qui leur sont propres, particulièrement nouvelles pour leur temps. Or ma volonté n'est justement pas de montrer les aspects les plus originaux et les pratiques les plus exceptionnelles, mais au contraire les savoir-faire les plus ordinaires et récurrents car parfaitement maîtrisés mais aussi très souvent sollicités. C'est la raison pour laquelle mes analyses se sont concentrées sur les conduits, et plus particulièrement sur l'étude de la monodie lyrique attribuée à Philippe le Chancelier. Le vide historiographique dont ces compositions sont victimes est une autre de mes motivations. Malgré cette réduction, le nombre des compositions concernées reste encore trop important et surtout trop peu homogène pour une analyse de détail. Comment isoler un groupe cohérent parmi cette quarantaine de conduits monodiques ?

1. UNE APPROCHE THÉMATIQUE

1.1 Un corpus d'étude

Le point commun à tous les conduits est la présence d'un texte latin. Le poème rythmique, composé pour l'occasion (comme c'est probablement le cas des conduits de Philippe le Chancelier) ou emprunté au répertoire des auteurs contemporains, fait partie intégrante du projet. Dans la plupart des cas, le texte est une donnée primordiale, au sens où il précède et suscite la mise en musique. L'existence uniquement musicale d'une grande part des textes des conduits montre qu'il s'agit de poèmes inventés *pour* être mis en musique et chantés. Dans le cadre d'un tel projet, il est vraisemblable que le texte ait une forte influence sur la composition mélodique, tant par sa forme que par son contenu, sa destination et sa fonction. Pour la lyrique profane vernaculaire, la symbiose entre les sons littéraires et musicaux est avérée. Pourquoi la lyrique latine fonctionnerait-elle de manière différente ?

C'est donc bien dans les éléments propres aux textes que nous chercherons des critères pour isoler notre corpus d'analyse. Si le texte est lui-même une forme sonore, il n'est pas seulement cela. Il est aussi un discours qui exprime des idées. Il ne s'agit nullement d'un prétexte pour chanter ou d'un « présentoir » pour la musique. La compréhension du sens à l'audition ne fait pas de doute. Des esprits et des oreilles qui se délectent des jeux complexes de la polytextualité et de l'intertextualité des motets ne peuvent qu'éprouver une certaine facilité lorsqu'ils sont en présence d'un seul texte. Les voix des conduits polyphoniques sont toujours strictement syllabiques et la présence de mélismes n'empêche pas la compréhension du sens. L'intelligibilité est donc encore plus évidente lorsque le texte est donné à entendre sur une seule mélodie. Il y a ainsi, dans les conduits, une valeur de communication qui place le sens du texte au premier rang des intentions du créateur. Dans cette perspective, la lecture du corpus des conduits selon des critères thématiques devrait s'avérer profitable. Les familles thématiques sont probablement aussi à interpréter comme des groupes fonctionnels ou conçus pour des circonstances sensiblement différentes. Par exemple, la fonction liturgique des conduits sur des thèmes sacrés (louanges et prières) est toujours sous-jacente, même si elle n'est pas avérée dans la pratique et les sources. La poésie de dévotion, expression d'un rapport personnel avec la foi, conserve pour modèle la

langue et les habitudes formelles des compositions liturgiques. Ainsi, les compositions sacrées du corpus monodique de Philippe le Chancelier s'éloignent relativement peu de la structure strophique des hymnes ou de la succession binaire des séquences.

Si l'on observe l'ensemble des conduits, c'est le thème de la morale qui occupe la plus grande part des compositions. Parmi les conduits monodiques attribués à Philippe le Chancelier, seules vingt compositions ont un texte que l'on peut qualifier de moral, je définirai juste après en quel sens. Il s'agit des conduits suivants :

1. *Homo natus ad laborem / tui status*
2. *Fontis in rivulum*
3. *Ad cor tuum revertere*
4. *Quid ultra tibi facere*
5. *Vanitas vanitatum*
6. *Excutere de pulvere*
7. *Ve mundo a scandalis*
8. *Quo me vertam nescio*
9. *O labilis sortis*
10. *Quo vadis quo progrederis*
11. *Homo qui semper moreris*
12. *Bonum est confidere*
13. *Homo vide que pro te patior*
14. *Nitimur in vetitum*
15. *Homo considera*
16. *O mens cogita*
17. *Veritas equitas*
18. *Cum sit omnis caro fenum*
19. *Suspirat spiritus*
20. *Homo natus ad laborem / et avis*

Ces vingt compositions sont donc l'objet exclusif des analyses dont les résultats sont exposés dans les chapitres suivants. Ces mêmes conduits sont présentés, transcrits et traduits en annexes, dans l'ordre donné ci-dessus[1]. Il reste à préciser les critères qui nous permettent de définir le ton « moral » des textes :

1. Celui-ci est déterminé par leur ordre d'apparition dans le manuscrit F qui est la source de référence lorsqu'elle est complète, puis dans LoB pour les quelques conduits qui ne sont pas notés dans F (cela concerne les n° 18 à 20).

- le sujet doit soit déplorer l'inclination des hommes, laïcs ou clercs, vers le mal, soit valoriser les aspects positifs du comportement juste, dont le premier exemple est celui du Christ ;
- la référence fréquente au texte biblique, autorité suprême de la morale au moyen de citations textuelles plus ou moins précises, de paraphrase ou d'exemples illustrant le propos ;
- le ton oratoire et vindicatif doit convaincre pour susciter la conversion et porter ses effets sur les mœurs et le comportement.

Le dernier point fait référence à la nature éminemment orale de ces compositions, inventées pour être chantées et entendues. Leur langue est modelée de façon à déclencher l'adhésion et entraîner une démarche de conversion. Le corpus ainsi dégagé est suffisamment restreint pour permettre l'étude approfondie d'un « micro-genre » à l'intérieur de l'ensemble des conduits. La connaissance de la personnalité de Philippe le Chancelier, auteur des textes et de leur mise en musique, est une clé importante pour comprendre les modalités de l'élaboration de cet ensemble voué à la moralisation. Qui, mieux qu'un prédicateur, peut composer des miniatures morales ? Qui, mieux qu'un théologien, peut expliquer le mystère du Salut ? Qui, mieux qu'un Chancelier, haut dignitaire de la cathédrale de Paris, peut souhaiter exercer son sacerdoce auprès des âmes dévoyées ? Les compositions sont en parfaite adéquation avec le personnage et le cadre qui a suscité leur création et accueilli leur performance. Le milieu de la pastorale universitaire peut alors devenir un contexte qui guide l'interprétation et les analyses des textes et des mélodies.

1.2 Le contenu moral des conduits

La morale médiévale vise à extraire du texte biblique les préceptes utiles à la conduite humaine : faire la part du Bien et du Mal, savoir se prémunir des vices et rechercher les vertus. C'est l'objet de la prédication que de faire comprendre à l'auditoire le message moral véhiculé par la Bible et le comportement à observer pour accéder au Salut de l'âme. L'interrogation sur la nature du Bien est le grand projet de la *Summa de bono*. Philippe le Chancelier aborde les mécanismes de l'âme qui déterminent les actes des êtres et les propensions de l'homme à suivre le Bien plutôt que le Mal. De ce point de vue, l'enseignement théologique et la prédication de Philippe le Chancelier sont deux faces d'un même programme, l'une doctrinale et l'autre

pratique. La prédication vient en aide à la Raison car elle lui apporte des arguments et des exemples pour orienter ses choix et ses actions vers la recherche du Bien. La morale sous-tend les différentes formes de la prise de parole du chancelier de Notre-Dame. Comment les conduits moralisateurs s'intègrent-ils à cette démarche?

Le contenu des conduits est moins développé que celui des sermons, mais il n'est peut-être pas moins didactique. Nous verrons par la suite comment leurs sonorités, leurs formes et leur musique agissent dans cette perspective. Pour l'heure, voyons quels sont les thèmes moraux évoqués dans les conduits. Ils se partagent en deux grandes catégories : les textes relevant de la tradition du mépris du monde (*contemptus mundi*) d'une part, et d'autre part les poèmes qui dénoncent les mœurs cléricales et poursuivent les combats de la réforme grégorienne.

a. *Contemptus mundi*

La vanité du monde profane, les assauts du corps et des désirs, la fragilité de l'homme, l'incertitude de la mort, la fuite du temps sont autant de motifs littéraires particulièrement récurrents dans les conduits moraux sélectionnés.

Incipit	Exemples de vers	
O labilis sortis (n°9)	Str.1 v.1-4	O labilis sortis humane status / egreditur ut flos conteritur / et labitur homo labori natus. / flens oritur vivendo moritur.
	refrain	Ha moriens vita luxu sopita /nos inficis fellitis condita.
Homo qui semper moreris (n°11)	Str.1 v.2-3	qui diffluis quotidie / qui scis quod heri fueris
	Str.2 v.1	Dic homo res instabilis
	Str.2 v.6-7	quid te dilectat fragilis / carnis et vitae vilitas.
Homo vide que pro te patior (n°13)	Str.2 v.1-4	Homo vide quid es et quid eris / flos es set cras favilla cineris / vas sordidum ut quid extolleris / mundi gazas dimitte miseris
Homo considera (n°15)	Str.1 v.2	qualis quam misera / sors vitae sit mortalis
	Str.2 v.7-10	momentum est statere / dubius quantum manere / potes in prosperis / qui fenum es in flore.
Cum sit omnis caro fenum (n°18)	Str.1 v.5	modo flos es sed verteris
	Str.2 v.4-5	sicut umbra cum declinat / vita fugit et festinat
	Str.3 v.2-3	cito transis quia fumo / similis effectus es

Dans ces quelques exemples, il est aisé de noter la récurrence de thèmes et de métaphores qui ne sont pas spécifiques à la poésie de Philippe le Chancelier : la fragilité de la fleur, l'instabilité de l'ombre, la volatilité de la fumée, l'immatérialité de la cendre. Ces images sont utilisées comme des arguments pour convaincre l'homme de son état transitoire et de la nécessité de se comporter en conséquence, au lieu de passer sa vie courte et instable dans les perditions du monde profane. Lutter contre le pouvoir du corps, contre l'attirance des plaisirs terrestres et l'emprise des vices constitue le cœur de la morale des conduits. La réaction que le poète appelle de ses vœux est un retour sur soi, une introspection, comme une première étape dans la voie du Salut. La mise en opposition de l'âme et du corps est un procédé souvent utilisé par Philippe le Chancelier pour illustrer le conflit qui agite le pécheur.

Cette affirmation de la fragilité de la vie humaine et de la nécessité de fuir les tentations du monde participe de la tradition littéraire déjà longue du *contemptus mundi*[2]. Le thème est évoqué à plusieurs reprises dans les différents livres de la Bible dans l'Ancien comme dans le Nouveau Testament, notamment chez Paul[3]. Il est également déjà présent dans la pensée antique, stoïcienne et néo-platonicienne et dans la poésie latine classique. Le commentaire et le développement de ces textes où le désenchantement et le pessimisme sont l'expression de la difficulté de la vie terrestre construisent peu à peu un réseau de lieux communs et d'images, généralement empruntés à la Bible, mais pas seulement. Les métaphores relevées dans les conduits cités ci-dessus se trouvent presque mot à mot dans le texte biblique. Ces versets se retrouvent dans toute la poésie latine et sont à l'origine des clichés les plus répandus :

2. J. DELUMEAU, *Le péché et la peur, la culpabilisation en Occident XIII^e^-XVIII^e^ siècles*, Paris, 1983, chapitre I « Le mépris du monde et de l'homme », p. 15 *sq.* L'existence d'un thème littéraire essentiel au discours chrétien est mise en évidence par R. BULTOT, *La doctrine du mépris du monde en Occident de S. Ambroise à Innocent III*, t. 4, le XI^e^ siècle, Louvain, 1963. Voir aussi *Le Mépris du monde. La notion de mépris du monde dans la tradition spirituelle occidentale*, éd. M. DE CERTEAU et al., Paris, 1965.
3. Par exemple dans l'Ancien Testament, Job, 14, 1-22 : « Homo natus de muliere, brevi vivens tempore, repletur multis miseriis », et dans le Nouveau Testament, I Cor, 7, 29-31 : « Hoc itaque dico, fratres : tempus breve est. Reliquum est, ut et qui habent uxores, tamquam non habentes sint. Et qui flent, tamquam non flentes, et qui gaudent, tamquam non gaudentes, et qui emunt, tamquam non possidentes, et qui utuntur hoc mundo tamquam non utantur : praeterit enim figura huius mundi. »

Référence	Verset
Eccli 14, 18	omnis caro sicut faenum veterescit
Is 40, 6	quid clamabo omnis caro faenum et omnis gloria eius quasi flos agri
Ps 102, 15	homo sicut faenum dies eius tamquam flos agri sic efflorebit
Jb 14, 2	quasi flos egreditur et conteritur et fugit velut umbra
Ps 101, 12	dies mei sicut umbra declinaverunt et ego sicut faenum arui
Ps 36, 2	quoniam tanquam faenum velociter arescent.

Le monde monastique a été le premier à accueillir et développer le thème du *contemptus mundi*, puisque ce « mépris » justifie la retraite choisie par les moines et l'acceptation d'une règle. Pour les séculiers, le monde est aussi ce contre quoi ils doivent protéger les fidèles sans cesse confrontés aux tentations. Ce combat justifie le sacerdoce des prêtres et nourrit abondamment la pastorale et l'enseignement[4]. L'étude de la diffusion de ce thème aux différentes périodes du Moyen Âge fait éclater les limites des genres littéraires et philosophiques. Les productions littéraires qui en émanent prennent des formes et des proportions variées, comme les traités (Innocent III, Hugues de Saint-Victor[5]), des sermons (Bernard de Clairvaux) ou les longs poèmes versifiés (saint Anselme, Bernard de Morlaix[6]). S'il est le produit d'une spiritualité monastique déjà ancienne, le succès du thème du mépris du monde ne faiblit pas, même s'il change de contexte culturel. Composé en 1195, le *De miseria humane conditionis* de Lotario di Segni, futur pape Innocent III, témoigne, par son extraordinaire diffusion, de l'intérêt que suscite ce thème moral, dont une partie est réinvestie par l'auteur dans sa propre prédication[7]. Philippe le Chancelier s'inscrit lui aussi dans cette tradition appliquée au domaine de l'édification morale, et

4. R. Bultot, *La* Chartula *et l'enseignement du mépris du monde dans les écoles et les universités médiévales*, Spoleto, 1967.
5. Innocent III, *De miseria conditionis humanae*, éd. M. Maccarrone, Lugano, 1955 ; Hugues de Saint-Victor, *De vanitate mundi*, *PL* 176, col. 703.
6. Anselme de Canterbury, *Carmen de contemptu mundi*, *PL* 158, col. 687, Bernard de Morlaix, *De contemptu mundi* (R. Pepin, (éd.) *Scorn for the World, Bernard of Cluny's De Contemptu Mundi : the Latin Text with English Translation and Introduction*, East Lansing, 1991).
7. Voir R. Bultot, « Mépris du monde, misère et dignité de l'homme dans la pensée d'Innocent III », *Cahiers de civilisation médiévale*, 4 (1961), p. 441-456.

pas seulement dans ses conduits. Il y fait référence dans l'une de ses *Distinctiones* sur les Psaumes :

> Mundo debemus contemptum. Quia enim bona eius mutabilia sunt et transitoria, non permanent : quia vana sunt : non satiant nec implent nec substentant. quia mundana nec soluunt felicitatem quam spondent : et ideo vilia et abiicienda. Quis enim credit et amat hominem mutabilem et vanum et cotidie mendacem ? [8]

Le *contemptus mundi* trouve ainsi sa place dans des discours et des textes participants d'une pastorale active, loin de l'ascétisme mystique et monastique de ses origines, pour convaincre l'homme de l'urgence de sa conversion.

b. La moralité du clergé

Si les conduits relevant de la tradition du *contemptus mundi* conviennent pour toucher un large public de pécheurs, sans distinction entre les clercs et les laïcs, il en existe d'autres plus précisément dirigés contre les mœurs du clergé. L'Église dans son ensemble est fustigée car elle est attaquée par les vices dans tous ses membres, depuis Rome jusqu'à la base des prélats. Cela est clairement dit dans *Quo me vertam nescio* (n°8) :

> In prelatos refluit
> quod a roma defluit.

Rome est à l'origine de cette corruption, si bien que le clergé est décrit comme « acéphale » dès le début de cet autre conduit (n°7) :

> Ve mundo a scandalis.
> ve nobis ut *acephalis*
> quorum libertas teritur.
> *rome* dormitat oculus.
> cum sacerdos ut populus
> iugo servili premitur.

8. Sermon IX des *Distinctiones super Psalterium*, éd. Josse BADE, *op. cit.* : « Nous devons mépriser le monde. Car en réalité ses biens sont changeants et transitoires et ne restent pas ; car ils sont vains ; ils n'apaisent, ne rassasient ni ne sustentent. Car les mondanités ne s'acquittent pas de leur promesse de bonheur ; et pour cette raison elles sont viles et à rejeter. Qui en effet croit et aime un homme changeant et vain et menteur chaque jour ? »

Le peuple est lui aussi victime du mauvais exemple que lui donne le clergé. Le début de *Fontis in rivulum* (n°2) compare la contagion morale à un flux qui se déverse et infecte tout ce qui le côtoie :

Fontis in rivulum
sapor ut defluit
odor ut vasculum
infusus inbuit.
sic vita populum
regentis instruit.

La valeur exemplaire du comportement des puissants et en particulier du clergé est, à l'image du Christ, un élément primordial du sacerdoce. À la troisième strophe de ce même poème, on peut entendre très clairement :

Omnis ambitio
radix malitie.
manat ex vitio
romane curie.

Les vices dénoncés sont l'ambition comme il vient d'être montré ci-dessus, l'avarice et l'appât du gain, la vanité, l'hypocrisie et bien sûr la luxure. Le très long conduit *Veritas equitas* (n°17) commence comme une bataille des vices et des vertus[9], dans laquelle ces dernières sont rapidement vaincues et s'effacent derrière l'évocation de la déchéance du clergé (strophe 25) :

Cleri concio
ac religio
fit opprobrio.
sternitur
spernitur
privilegio
dato servituti.

9. Un autre conduit attribué à Philippe le Chancelier, *Vitia virtutibus*, prend la forme d'une bataille entre les vices. Pour des commentaires sur ce texte, voir Ch. BREWER, « *Vitia et Lamie* : Some Notes on Philip the Chancellor's *Vitia Virtutibus* », *Hortus Troporum. Florilegium in Honorem Gunillae Iversen*, éd. A. ANDRÉE et E. KIHLMAN, Stockholm, 2008, p. 229-243.

Le combat moral présent dans les conduits s'apparente souvent à une prise de position politique, dans un contexte historique où les relations entre le pape, l'évêque de Paris (dont dépend le chancelier) et le roi sont tendues, surtout lorsqu'il s'agit des questions scolaires. Il faut rappeler que la biographie de Philippe le Chancelier est rythmée par plusieurs appels à comparaître à Rome[10]. Ces injonctions disciplinaires ont très certainement été mal vécues par le Chancelier de Notre-Dame et ces conduits seraient l'expression de sa défiance à l'égard de la Curie. Cet esprit et cette stigmatisation de la moralité du clergé se retrouvent de manière très développée et tout aussi virulente dans sa prédication[11]. Certes, cette observation acerbe et impertinente de la société cléricale n'est pas nouvelle, mais elle trouve un terrain d'expression particulièrement favorable parmi les milieux scolaires des XII^e^ et XIII^e^ siècles. La poésie joue pleinement son rôle dans ce mouvement de critique de l'Église par elle-même.

Ces deux thèmes relevés dans les conduits moralisateurs forment deux groupes inégaux : quatorze des compositions monodiques de Philipe le Chancelier s'adressent à l'homme en lui rappelant sa fragilité tandis que six autres concentrent leurs reproches sur les clercs et le scandale de leur comportement. Le caractère universel du premier groupe se perçoit par l'utilisation d'images connues, de truismes et d'avertissements à très large portée, évoquant la vie, la mort, le temps. Les arguments des conduits sur les déviances ecclésiastiques formulent des reproches plus acerbes, clairement désignés et identifiés comme les vices propres aux puissants (avarice, envie, orgueil). Ils semblent plus ancrés dans une réalité ou une certaine actualité. Ces variations entre les deux groupes pourraient être liées à la composition de l'auditoire visé. Cette réflexion mérite un plus ample développement, notamment pour savoir si cette distinction opère sur le style poétique et les moyens musicaux. Je reviendrai sur cette piste à l'issue de l'analyse du corpus.

10. D'après la biographie développée dans l'introduction à la *Summa de Bono* (N. WICKI (éd), *op. cit*, p. 11-28), Philippe le Chancelier s'est rendu quatre fois à Rome, en 1216, en 1219, en 1221 puis en 1231, principalement pour défendre son autorité et justifier de ses actes dans les querelles universitaires auxquelles il prend part en tant que chancelier de Notre-Dame, c'est-à-dire chargé des questions scolaires pour l'évêché. Les conduits qui portent la trace de ces expériences sont *Quo me vertam nescio* (n°8), strophe 5 ou encore la prosule *Bulla fulminante* (LoB, f°38v, CB, f°54, Stutt, f°33v, F, f°204, Prague, f°37v). Voir les hypothèses de P. MEYER, « Henri d'Andeli et le Chancelier Philippe », *Romania*, 1 (1872), p. 198.

11. J. B. SCHNEYER, *Die Sittenkritik in den Predigten Philipps des Kanzlers*, Münster, 1962.

En effet, pour pouvoir apprécier ces variations, il faut d'abord bien définir ce qui est commun à tous ces conduits, les outils et procédés mis en place pour rendre effective cette moralisation, et ce qui les distingue des autres productions de la lyrique latine.

2. LES PROCÉDÉS LITTÉRAIRES DE LA MORALISATION

Les vingt conduits choisis ont en commun une disposition à l'action, un engagement personnel de l'auteur dans le combat contre les vices. Il s'agit en effet d'un corpus plus « moralisateur » que simplement « moral », parce qu'il est voué à la conversion concrète des fidèles assemblés que sont les auditeurs. La construction poético-musicale a pour objectif d'émouvoir l'auditoire pour le transformer, de la même manière que le sermon cherche à enseigner et convaincre pour convertir l'assemblée des fidèles. Les techniques mises en œuvre pour l'élaboration des conduits devraient donc faire écho à celles qu'utilise le prédicateur dans ses sermons. Les sons du texte en vers rythmiques participent à cette entreprise, mais ils ne sont pas les seuls à agir pour rendre effective cette moralisation. La mélodie, on le verra dans les chapitres suivants, participe, à sa manière, à la construction d'une rhétorique de la persuasion. Dans un premier temps, penchons-nous sur les effets et les procédés ménagés dans la composition du texte pour toucher l'ouïe puis le cœur de ceux pour qui le chancelier-poète prend la parole. Ce sont ces éléments stylistiques qui fondent le caractère proprement moralisateur commun à ces conduits.

2.1 Communiquer

Pour mener à bien son entreprise de moralisation, le poète met en place une communication directe avec son auditoire. Le style oral s'inscrit dans l'actualité de la performance de manière plus offensive que dans la plupart de la poésie latine écrite pour la liturgie. La poésie créée pour orner les célébrations a souvent vocation à actualiser le contenu de la cérémonie, à l'inscrire dans le présent et dans l'écoute collective de la communauté assemblée[12]. C'est pourtant dans un tout

12. Sans entrer dans les détails ni prétendre à la généralité, on peut rappeler que la poésie liturgique fait très souvent usage de locutions d'actualisation (*Hodie*, …) et que le discours est souvent énoncé au présent et à la première personne du pluriel. La première personne du singulier s'utilise principalement pour s'adresser à Dieu

autre registre qu'il faut situer la poésie des conduits moralisateurs. Le locuteur s'adresse presque « d'homme à homme » à celui ou ceux qu'il veut toucher. Il s'impose, attire et retient son attention. L'apostrophe est abondamment utilisée pour prendre à partie l'auditoire. Il s'agit toujours de la formule très générale *Homo*, placée en début de strophe ou en début de vers. Le poète pointe du doigt la nature intime et fragile de chacun de ses auditeurs, tout en embrassant la condition universelle des pécheurs, à la manière scripturaire de Paul dans l'Épitre aux Romains (2, 1 : *propter quod inexcusabilis es* o homo *omnis qui iudicas*). Neuf conduits parmi les vingt sélectionnés reprennent ce procédé, parfois plusieurs fois au sein du même texte :

Incipit du conduit	Vers portant l'apostrophe	
Homo natus ad laborem / tui status (n°1)	Homo natus ad laborem	Strophe 1, vers 1[13]
Ad cor tuum revertere (n°3)	Homo cur spernis vivere	Strophe 1, vers 3
Excutere de pulvere (n°6)	Homo vilis materie	Strophe 2, vers 1
Homo qui semper moreris (n°11)	Homo qui semper moreris Dic homo res instabilis Homo mercator pessime	Strophe 1, vers 1 Strophe 2, vers 1 Strophe 4, vers 2
Homo vide que pro te patior (n°13)	Homo vide que pro te patior Homo vide quid es et quid eris Homo vide que mundi scelera	Strophe 1, vers 1 Strophe 2, vers 1 Strophe 3, vers 1
Homo considera (n°15)	Homo considera	Strophe 1, vers 1
Cum sit omnis caro fenum (n°18)	Homo quid extolleris Homo dictus es ab humo Homo nascens cum merore	Strophe 1 vers 3 Strophe 3, vers 1 Strophe 3, vers 4
Suspirat spiritus (n°19)	Dic homo preditus	Strophe 1, vers 5
Homo natus ad laborem / et avis (n°20)	Homo natus ad laborem	Strophe 1, vers 1

Ce procédé n'est certainement pas spécifique à la poésie de Philippe le Chancelier. On le rencontre dans d'autres conduits ou textes poétiques déplorant le comportement humain. Ce qui fait l'originalité ici, c'est la récurrence de son utilisation. Il gagne une force oratoire nouvelle, le poids du nombre augmentant son efficacité ponctuelle. L'autorité du poète est incarnée par les mots que l'on entend et qui

dans un rapport individuel, sur le mode de la prière ou de la lamentation.

13. Le vers est une citation biblique (Job 5,7). Le reste de la strophe est à la deuxième personne du singulier et s'adresse à l'homme, invoqué dans la citation.

s'accompagnent probablement de gestes expressifs de la part de l'interprète qui se fait orateur.

La figure de l'apostrophe est souvent renforcée par l'utilisation conjointe de verbes à l'impératif. Dans les exemples cités ci-dessus, on relève les formes *dic*, *vide*, *considera* qui ont vocation à faire réfléchir l'auditeur sur son propre sort. L'association entre l'impératif du verbe *considerare* (*considera*) et l'apostrophe se retrouve dans plusieurs des conduits présentés, notamment dès l'incipit de celui-ci (n°15) :

Homo *considera*
qualis quam misera.
sors vite sit mortalis.

On le trouve également dès les premiers vers de *Homo natus ad laborem / tui status* (n°1) texte dans lequel l'âme s'adresse à l'homme et à sa condition :

Homo natus ad laborem
tui status tue morem
sortis *considera.*

L'objectif et les mots utilisés sont les mêmes dans *Ad cor tuum revertere* (n°3) où l'on trouve, au début de la deuxième strophe :

O conditio misera
considera quam aspera
sit hec vita.
mors altera
que sic immutat statum.

Les deux strophes de *Quo vadis quo progrederis* (n°10) mettent en place un dialogue entre le corps et l'âme. Chacun des deux locuteurs dispose d'une strophe pour s'exprimer, faire valoir son point de vue et formuler ses reproches à l'autre. Les deux strophes sont ainsi parfaitement parallèles si bien que l'on retrouve deux fois les mêmes impératifs à la même place (vers 6 et 7), pour blâmer l'adversaire :

tecum *delibera*
considera
quam [...]

C'est aussi la répétition de cet impératif que l'on trouve dans la troisième strophe de *Homo vide que pro te patior* (n°13) où il est utilisé deux fois de suite à la rime :

Homo vide que mundi scelera.
quid sit mundus nichil in funera.
mundum linque metum *considera*.
ad salutis semitam propera.
que sum passus pro te *considera*.
tam lateris clavorum vulnera.
quam aspera. dulcius pondera.
pro me feres hanelans supera.

L'incitation au retour sur soi et à l'introspection est réitérée de nombreuses fois dans ce conduit de trois strophes. En plus de cette double utilisation de *considera*, l'impératif *vide* y est repris cinq fois, au début de chaque strophe dans la formule *Homo vide*, et deux fois en anaphore au milieu de la strophe 2 :

Vide penas quibus afficior.
Vide clavos quibus confodior.

L'accumulation est un procédé rhétorique simple pour marquer une insistance forte. Philippe le Chancelier ne s'en prive pas comme le montre l'exemple précédent et comme on le constate à nouveau dans cet autre conduit, *Homo natus ad laborem / et avis* (n°20). Ce texte court s'achève sur un enchaînement de verbes impératifs :

Vide latus et cruorem
lege zelum et amorem
in plagis cor ingratum
Christo passo *gere* morem
Verte risum in merorem
et *corrige* rea[tum]

Le message est clair, efficace et donne à l'auditeur des injonctions fermes. L'accumulation fait entendre l'urgence de la réaction attendue par le moralisateur. Beaucoup de ces formules impératives sont empruntées au texte biblique. Elles servent à énoncer les ordres et commandements divins. Dans les conduits, le poète joue de ces références pour charger son discours d'une autorité et d'une légitimité supérieures. Observons par exemple la construction du conduit

Excutere de pulvere (n°6). Les impératifs scandent les deux premières strophes : *excutere*, *surge* (deux fois), *curre*, *revertere*, *subtrahe*, *metire*. Chacun de ces vers fait référence à une forme de commandement dont on trouve écho dans le texte biblique. L'incipit est issu d'une citation d'Isaïe, et la suite du verset (*consurge sede Hierusalem*) contient le verbe utilisé pour structurer la strophe en deux sous-parties. À partir de ces deux impératifs (*excutere* et *surge*), les versets concordants tissent la trame du texte de la première strophe et par rebond, influencent la deuxième strophe :

Conduit strophes 1 et 2	Texte biblique	Référence
Excutere *de pulvere,*	***excutere*** *de pulvere* con***surge*** sede Hierusalem	Is 52, 2
dum opus est remedio.		
qui turpiter et temere		
iaces in sterquilinio.	sedens *in sterquilinio*	Jb 2, 8
surge*, curre pro bravio.*	*surge* cur *iaces* pronus in terra	Jos 7, 10
dum potes apprehendere,	omnes quidem *currunt* sed unus accipit *bravium*	I Co 9, 24
viam querens in invio		
malorum reminiscere.	nunc vero *reminiscor malorum* quae feci in Hierusalem	I M 6, 12
ad patriam revertere		
cum penitente filio.		(Lc 15, 11-32)
Homo vilis materie		
surge de mortis tumulo	***surge*** et ***metire*** templum Dei et altare et adornantes in eo	Ap 11, 1
dum spes est adhuc venie		
te subtrahe periculo.		
metire cordis oculo		
tue statum miserie		
qui totus est in pendulo.		
et langueat cotidie		
fides iacens extrarie		
quia caret cubiculo.		

Le choix du mode impératif place le poète et l'auditeur dans un rapport de communication directe. L'effet recherché est le même lorsque d'autres modes sont utilisés. Les verbes à l'indicatif sont fréquemment conjugués à la deuxième personne du singulier. Seuls deux conduits, sur les vingt que compte le corpus étudié, évitent cette énonciation directe. Dans *Fontis in rivulum* (n°2), la troisième personne du singulier domine pour désigner les prélats immoraux, comme pour marquer une distance. Dans la dernière strophe, le poète passe discrètement à la première personne du pluriel pour s'unir à

l'auditoire dans une évocation du sort réservé aux pécheurs lors du Jugement dernier :

cicatrices vulnerum
christi clamor pauperum
sordes quas non *tersimus*
accusabunt operum
primus et novissimus
quadrans requiretur.

Les accusations sont identiques dans *Ve mundo a scandalis* (n°7). Philippe le Chancelier montre du doigt ceux qui mettent en péril l'intégrité de l'Église. Lui et son public sont les victimes innocentes des agissements coupables de Rome. C'est l'intervention du pronom au deuxième vers qui place implicitement l'auditeur en position d'accusateur aux côtés du poète :

Ve mundo a scandalis.
ve *nobis* ut acephalis
quorum libertas teritur.

Tous les autres conduits emploient régulièrement la deuxième personne du singulier pour s'adresser au public. Cependant, aucun ne le fait de manière uniforme et constante sur l'ensemble des strophes. La plupart des conduits varient les situations d'énonciation d'une strophe à l'autre. Le temps de la narration et de l'exemple est mis en concurrence avec celui de l'exhortation. Les changements de personnes verbales sont un moyen de jouer de contrastes en variant les points de vue afin d'éveiller l'attention de l'auditeur ou forcer son introspection. Dans ces dispositifs, les strophes constituent une unité grammaticale et sémantique fondamentale. Voyons par exemple les 5 strophes de *Nitimur in vetitum* (n°14) :

	Personnes verbales et temps	Verbes	Remarques
Str. 1	1re personne du pluriel, présent	*nitimur*, *cupimus*, *succumbimus*, *redimus*, *respicimus*, *scribimus*	L'énonciation est imposée par la citation d'Ovide choisie comme incipit[14]
Str. 2	3e personne du singulier, présent	*plangit*, *deserit*, *subjicit*, *promiserit*, *deficit*, *inserit*, *proficti*, *conterit*, *abjicit*, *peperit*, *interfectit*	Les verbes sont majoritairement négatifs
Str. 3	3e personne du singulier ou du pluriel, présent	*est*, *instant*, *querit*	Ton neutre de la généralisation, de la sentence
Str. 4	3e personne du singulier et du pluriel ; impératifs à la 2e personne	*querunt*, *clauduntur*, *festines*, *metue*, *pascet*	Exemple (mésaventure des vierges folles) et conseils (« hâte-toi »)
Str. 5	2e personne du singulier, 3e personne du singulier passif ou futur	*dices*, *facies*, *censertur*, *venerit*, *conspicies*, *proficies*	Évocation du Jugement dernier, questionnement

L'adresse au public n'intervient qu'à partir de la moitié de la strophe 4, au moyen d'un subjonctif (*festines*) et d'un impératif (*metue*) pour s'affirmer à la strophe 5. Les exemples et les généralités exposés dans la première partie du conduit ont donc servi à construire un enseignement sur lequel s'appuie l'interpellation à la fin du texte (*Quid ergo miserrime*). Cette construction progressive et stratégique d'une allocution moralisatrice destinée à rappeler la crainte du Jugement dernier s'appuie sur des citations, des références, une langue latine maîtrisée dans toutes ses dimensions.

Le rythme poétique peut également servir de cadre aux intentions oratoires. L'attention portée aux situations d'énonciation et les effets ménagés par les constructions verbales sont valorisés dans le cadre poétique de la strophe par la position des verbes à la rime. Les assonances des conjugaisons sont parfois mises en écho par leur place finale dans le vers, ce qui ne fait que renforcer l'effet pour l'oreille et donc sur l'esprit. Il faut écouter comment sonne cette strophe (n°11) :

14. Ovide, *Amores*, LIII, Élégie 4 :« *nitimur in vetitum semper cupimusque negata* »

Homo qui semper *moreris*
qui *diffluis* cotidie.
qui *scis* quod heri *fueris*
malus et peior hodie.
cur oculos non *aperis*.
quid vite viam *deseris*.
et ebrius *efficeris*
inanis fumo glorie.

La récurrence des terminaisons verbales de la deuxième personne du singulier à la fin des vers et en rime interne rappelle constamment la culpabilité de l'homme qui écoute et qui se retrouve sujet malgré lui de cette effusion moralisatrice.

Philippe le Chancelier menace, multiplie les reproches et exhorte les fidèles à suivre l'exemple du Christ. Il est pourtant rare qu'il utilise la première personne du singulier pour exprimer son point de vue[15]. Le seul conduit moralisateur qui fasse entendre sa voix en tant que locuteur est pourtant très clair (n°8) :

Quo me vertam *nescio*
dum stricto iudicio
prelatos *circumfero*.
dum virtutes *pondero*
patrum modernorum.
tanta subit raritas
quod vix unum veritas
probat meritorum.

Philippe le Chancelier pose son regard et son jugement comme point de départ d'une observation circulaire et d'une analyse personnelle des vertus du milieu clérical auquel il appartient. Les terminaisons verbales caractéristiques (*nescio*, *circumfero*, *pondero*) sont habilement placées à la rime pour valoriser cette subjectivité peu coutumière du poète. Après cette introduction, l'énonciation à la première personne est abandonnée pour la description des mœurs cléricales et la déploration de l'immoralité ambiante (strophes 2 à 4). La strophe 5 recentre le discours sur les auditeurs par l'emploi de la deuxième personne (*cum metus evaseris*) où le poète fait partager son expérience des convocations à Rome.

15. Paradoxalement, les conduits dans lesquels on relève une dimension biographique ne sont pas à la première personne (par exemple *Bulla fulminante*).

L'oralité met en place un dialogue avec le public, dans lequel celui-ci n'a pas droit de réponse. Il ne s'agit pas d'un débat mais d'une harangue. Dans la plupart des cas, le locuteur n'est pas nommé, mais on comprend implicitement que le poète parle en son nom. Il existe deux conduits monodiques du corpus moralisateur, *Quid ultra tibi facere* (n°4) et *Homo vide quo pro te patior* (n°13), dans lesquels le locuteur identifié n'est pas le poète, mais le Christ. S'adressant aux hommes, celui-ci fait part, à la première personne, de sa rancœur et de son ressentiment face à l'ingratitude des hommes :

Homo vide que pro te *patior*
si est dolor sicut quo *crucior*
Ad te clamo qui pro te *morior*.
Vide penas quibus *afficior*.
Vide clavos quibus *confodior*.
cum sit dolor tantus exterior
Interior planctus est gravior
tam ingratum te dum *experior*.

La rime monotone tout au long de la strophe met encore une fois les verbes en position stratégique : tous à la première personne du singulier, ils insistent sur l'importance du locuteur divin. Les deux premiers, *patior* et *crucior* indiquent implicitement la personnalité du sujet en évoquant la Passion et la Crucifixion. Les verbes déponents ou passifs expriment l'immensité du sacrifice consenti pour sauver les hommes. Dans *Quid ultra tibi facere*, le Christ présente son sacrifice comme le terme d'un échange dont les hommes, les prélats et leurs chefs ont abusé. Le parallélisme des pronoms (*tibi*, *michi*) dans la première strophe, ainsi que le balancement entre la première et la deuxième personne mettent en présence les deux acteurs de cette relation d'ordre commerciale :

Quid ultra *tibi* facere
vinea mea potui.
quid potes *michi* reddere
qui *pro te* cedi conspui
et crucifigi volui.
et tu pro tanto munere
baptismi fracto federe
presummis vice mutui

me rursus crucifigere
et habere hostem *tui*.

Dans la suite du texte, l'incessante variation de l'énonciation verbale témoigne de la colère de celui qui s'estime bafoué dans cet échange. On retrouve les mêmes usages caractéristiques des verbes et des pronoms dans *Homo natus ad laborem / tui status* (n°1), conduit dans lequel l'âme s'adresse à l'homme et lui parle d'un point de vue externe, considérant le corps et la volonté défaillante comme ses ennemis.

Quel que soit le locuteur, la communication mise en place est toujours intentionnellement dirigée vers l'auditeur[16] qui est interpellé, jugé, sermonné. Par les moyens de la langue, le poète cherche à toucher, à bousculer les certitudes de ceux qui l'écoutent. L'intrusion du discours dans le présent et par un mode de communication directe est l'un des moyens utilisés par Philippe le Chancelier pour mener à bien son entreprise de moralisation.

2.2 Convaincre

Afin de poursuivre le tour d'horizon des procédés littéraires qui définissent le caractère moralisateur des conduits retenus parmi le corpus attribué à Philippe le Chancelier, il est maintenant temps d'observer comment y sont réinvestis les apprentissages de la rhétorique oratoire. Les modèles de la rhétorique antique qui ont nourri la technique et la pensée médiévale du langage sont bien connus[17]. Il s'agit du *De inventione* de Cicéron[18], de la *Rhetorica ad Herennium*[19] attribuée au même auteur et en moindre mesure l'*Institutio oratoria*[20] de Quintilien. Les Pères de l'Église ont assuré la transmission de cet héritage païen vers la culture chrétienne. Dans le *De doctrina christiana*, saint Augustin justifie l'importance de cet art de bien dire dans la diffusion et l'enseignement du message du Christ[21]. Pourtant, la rhétorique antique a été conçue à des fins principalement politiques et

16. Exception faite du conduit sous forme de dialogue entre le corps et l'âme : *Quo vadis quo progrederis* (n°10). Sous couvert de ces deux puissances, le poète s'adresse pourtant à son auditoire.
17. J. J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages : A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles, 1974 ; P. Dronke, « Medieval Rhetoric », *Literature and Western Civilisation*, éd. D. Daiches et A. Thorlby, Londres, 1973, p. 315-345.
18. Cicéron, *De inventione*, éd. G. Achard, Paris, 1994.
19. Éd. G. Achard, Paris, 1989, rééd. 1997.
20. Quintilien, *Institutio oratoria*, éd. J. Cousin, 7 vol., Paris, 1975.

juridiques et enseigne la manière de construire de bons plaidoyers. La rhétorique médiévale se charge peu à peu d'adapter cet héritage à d'autres contextes, comme les échanges épistolaires, le discours sacré ou la poésie. Cette dernière conserve son lien avec l'art oratoire et les techniques d'argumentation car sa première fonction est de convaincre. Comme la rhétorique oratoire antique a pour ambition de fléchir, émouvoir et convaincre[22], la poésie médiévale a des visées éthiques. La délectation et le plaisir que provoquent les ornements ne sont qu'un moyen au service de la cause supérieure à défendre. L'*Ars poetica* d'Horace précise bien : « Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci lectorem delectando pariterque monendo[23] ». L'ornement n'est autorisé à plaire que parce qu'il a aussi fonction d'augmenter l'efficacité du discours et sa valeur didactique.

L'exclamation ou l'interrogation sont dites rhétoriques lorsqu'elles sont un artifice destiné à emporter l'adhésion. L'auteur de la *Rhetorica ad Herennium* définit ainsi l'exclamation : « Exclamatio est quae conficit significationem doloris aut indignationis alicuius per hominis aut urbis aut loci aut rei cuiuspiam conpellationem.[24] » L'exclamation doit susciter l'indignation de l'auditeur et ne convient qu'à des sujets grandioses. Les figures exclamatives sont utilisées pour augmenter l'ardeur et la vitalité de l'éloquence, leçon que les poètes médiévaux ne se privent pas d'appliquer. Elles sont extrêmement nombreuses dans les conduits moralisateurs de Philippe le Chancelier, toujours placées en début de vers et presque généralement en début de strophe. Colère, exaspération, prière, supplication, déploration ou lamentation, les exclamations de la poésie de Philippe le Chancelier usent d'une rhétorique codifiée pour faire entendre des sentiments exacerbés. Le tableau

21. AUGUSTIN, *De doctrina christiana*, éd. G. COMBÈS et J. FARGES, *Bibliothèque Augustinienne*, vol. 11, Paris, 1949.

22. QUINTILIEN, *op. cit.*, XI, 3, § 154 : « *Tria autem praestare debet pronuntiatio, <ut> conciliet, persuadeat, moveat, quibus natura cohaeret ut etiam delectet* ». (Dans l'action oratoire, on doit atteindre trois objectifs : se concilier l'auditoire, le persuader, l'émouvoir, d'où, par liaison naturelle, lui plaire aussi).

23. HORACE, *Ars poetica*, v. 343-344, éd. L. HERRMANN, Bruxelles, 1951 ; (Tous les suffrages vont à celui qui mêle l'utile à l'agréable en charmant le lecteur en même temps qu'il l'instruit.)

24. Éd. G. ACHARD, p. 153. (L'exclamation permet d'exprimer un sentiment de douleur ou d'indignation par une apostrophe à un homme, à une ville, à un lieu, à un objet quelconque.)

qui suit fait la liste des vers exclamatifs dans l'ensemble des conduits moraux :

Incipit	Vers exclamatifs	
Fontis in rivulum (n°2)	O qui cuncta prospicis Ha cum iudex venerit	Strophe 7, vers 1 Strophe 9, vers 1
Ad cor tuum revertere (n°3)	O conditio misera	Strophe 2, vers 1
Vanitas vanitatum (n°5)	O nondum intellecta	Strophe 3, vers 1
Ve mundo a scandalis (n°7)	Ve mundo a scandalis. ve nobis ut acephalis Ve quorum votis alitur Ve qui gregi deficiunt Ha quo se vertet vinea	Strophe 1, vers 1 Strophe 1, vers 2 Strophe 3, vers 1 Strophe 4, vers 1 Strophe 5, vers 1
Quo me vertam nescio (n°8)	O si roma respiceret	Strophe 3, vers 1
O labilis sortis (n°9)	O labilis sortis humane status. Ha moriens vita luxu sopita Ha miserum te nunc excipiet	Strophe 1, vers 1 Refrain, vers 1 Strophe 5, vers 7
Bonum est confidere (n°12)	O beati mundo corde	Strophe 3, vers 1
O mens cogita (n°16)	O mens cogita o qualis quam misera	Strophe 1, vers 1 Strophe 7, vers 1-2
Cum sit omnis caro fenum (n°18)	O sors gravis. o sors dura. o lex dira. quam natura	Strophe 4, vers 1 Strophe 4, vers 2

Les questions rhétoriques sont encore un procédé utilisé pour son efficacité oratoire. La *Rhetorica ad Herennium* explique que le raisonnement interrogatif (*ratiocinatio*) est particulièrement adapté *ad sermonem vehementer*[25]. Elles établissent un contact direct avec le public et le poussent à l'introspection. Le dialogue est fictif puisque le locuteur n'attend pas de réponse, ou plutôt espère provoquer en chacun une approbation ou une révolte silencieuse. Dans les conduits de Philippe le Chancelier, ce procédé interrogatif s'étend parfois sur plusieurs vers comme dans *Ad cor tuum revertere* (n°3). Cette « avalanche » de questions suit les deux vers introductifs et constitue avec eux une entrée en matière efficace :

Ad cor tuum revertere
conditionis misere.
homo. *cur* spernis vivere.
cur dedicas te vitiis.
cur indulges malitiis.
cur excessus non corrigis.
nec gressus tuos dirigis
in semitis iustitie.

25. G. Achard traduit *ad sermonem vehementer* par « au ton de la conversation ».

La première strophe du conduit n°10 commence par une accumulation de questions qui, même si elles sont les paroles du corps adressées à l'âme, pourraient parfaitement être celles de l'orateur fustigeant son auditoire :

Quo vadis *quo* progrederis
usque quo progressura.
quo fugis *cui* me deseris
quo usque desertura

Ce sont ces procédés « actifs » qui ont permis de définir les limites de notre corpus d'étude. Leur présence assure l'efficacité de la composition et les distingue de l'ensemble des conduits qui peuvent en faire usage, mais jamais de manière aussi systématique que dans les textes retenus. La maîtrise de la langue et de la rhétorique oratoire nous apparaît comme la première arme du poète. Cependant, le dispositif qu'il met en place pour convaincre ne s'arrête pas à cette mise en scène de communication. La rhétorique à l'œuvre dans les conduits moralisateurs fait appel à une pratique bien plus complète et étendue des connaissances du *trivium*.

Chapitre 4 : La rhétorique des conduits moralisateurs

1. Rhétorique poétique

1.1 Généralités

Les écrits théoriques sur la poésie sont peu nombreux dans les premiers siècles du Moyen Âge. L'ornement du discours, incitant à la surcharge et à la démesure, est plutôt sujet de méfiance. Il utilise la séduction des sens et brouille la vérité du message. La poésie en tant que discipline scolaire ne se distingue pas encore complètement de l'enseignement de la grammaire et elle est souvent considérée comme une technique visant à l'apprentissage de la langue par l'imitation des anciens. Dans la seconde moitié du XI^e^ siècle, Marbode de Rennes est l'un des premiers à proposer une synthèse des procédés rhétoriques utilisés pour la parure colorée des vers. Son court traité, le *De ornamentis verborum*[1], s'appuie sur une lecture de la *Rhetorica ad Herennium* à laquelle il emprunte la définition d'un certain nombre de figures, illustrées par des exemples versifiés de son invention. Il justifie l'usage des *colores* dans la poésie par leur capacité à convaincre : « Mens auditoris persuasa nitore coloris[2] ». Les figures du discours poétique exercent leur pouvoir sur l'esprit, et non seulement sur les sens comme il leur a été reproché. En cela, Marbode suit une voie déjà tracée par Horace qui donne à la poésie une valeur éthique de persuasion, pour laquelle l'ornement n'est qu'un moyen au service d'une cause supérieure. Cette tradition d'une poésie morale et spirituelle n'a certes pas disparu depuis l'Antiquité, mais elle accepte

1. Marbode de Rennes, *De ornamentis verborum*, éd. R. Leotta, Florence, 1998.
2. *Op. cit.*, vers 8 : « l'esprit de l'auditeur convaincu par l'éclat des couleurs. »

désormais de se pourvoir d'outils rhétoriques qui complètent ce que le poète reçoit par l'inspiration.

À partir de la fin du XII^e^ siècle, les traités de poésie, les *artes poeticae*, se multiplient et ne s'embarrassent plus de ces précautions[3]. L'ornement du discours est admis et valorisé puisqu'il est au cœur de l'enseignement dispensé par ces traités. Le terme de *color* qui sert à désigner un ensemble de figures rhétoriques, autrefois méprisé ou simplement ignoré, est à présent reconnu et apprécié car il est utile à rendre le discours plus agréable donc plus efficace. L'abondance et la maîtrise des *colores* permettent de mesurer la beauté du texte. À l'utilité éthique de la rhétorique s'ajoute une nouvelle dimension, celle du plaisir[4]. L'apparition de tels traités est contemporaine et postérieure à l'évolution marquante des pratiques poétiques qui parcourt tout le XII^e^ et connaît un « tournant » au milieu du siècle[5]. La production poétique a changé par son contenu, sa forme et sa quantité. Le nombre croissant de lettrés qui gravitent autour des écoles constitue un terrain fertile pour les lettres latines. Cela ne signifie pas que les poètes antérieures méconnaissaient la rhétorique ou qu'ils se refusaient à faire usage de l'ornement, mais leur pratique ne semblait pas nécessiter d'outils didactiques. L'esprit du XII^e^ siècle a en effet changé et cette « renaissance » témoigne d'une attention nouvelle portée à la technicité de la langue des écoles et à la systématisation de ses procédés, que ce soit pour l'étude approfondie du texte de la Bible ou l'exercice d'une

3. Les ouvrages de référence sur ces traités sont : E. FARAL, *Les arts poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Paris 1924 et D. KELLY, *The Arts of Poetry and Prose*, Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 59, Turnhout, 1991.
4. J.-Y. TILLIETTE, « La musique des mots. Douceur et plaisir de la poésie latine du Moyen-Âge », *Rhétorique et poétique au Moyen Âge. Actes du colloque organisé à l'Institut de France les 3 mai et 11 décembre 2001*, éd. A. MICHEL, Turnhout, 2002, p. 120-136.
5. P. BOURGAIN, « Le tournant littéraire du milieu du XII^e^ siècle », *Le XII^e^ siècle. Mutations et renouveau en France dans la première moitié du XII^e^ siècle*, éd. Fr. GASPARRI, p. 303-323. L'auteur en arrive à la conclusion suivante : « Au total, il semble que le milieu du XII^e^ siècle soit bien une étape entre la souplesse inventive du début du siècle et la maturité plus réfléchie de la seconde moitié. Le besoin d'intellectualiser le discours littéraire, en pliant au besoin au canon des thèmes qui lui échappaient jusqu'alors, va de pair avec une plus grande conscience des moyens techniques de la littérature, sans nul doute acquise à travers la foisonnante activité scolaire et le renouvellement des méthodes. » p. 317. Voir aussi, P. BOURGAIN, « Formes et figures de l'esthétique poétique au XII^e^ siècle », *Rhétorique et poétique au Moyen Âge...*, éd. A. MICHEL, 2002, p. 103-119.

pensée dialectique rigoureuse. Les *artes poeticae* participent d'un esprit encyclopédique de recensement et d'organisation du savoir, tout autant que d'un besoin d'outils pédagogiques adaptés au grand nombre d'étudiants des écoles. Paradoxalement, la production d'outils normalisateurs que sont les traités a eu pour résultat une parole poétique plus libre, parfois plus impertinente, situation que reflète bien la veine des *Carmina burana* à laquelle le corpus moralisateur de Philippe le Chancelier participe[6].

Voici, très succinctement, un rappel des traités les plus répandus pour la période qui nous intéresse :

1) L'*Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme[7] semble être le premier traité de rhétorique poétique de cette génération. Il aurait été composé avant 1175. Il est probablement le reflet de l'enseignement de son auteur, à Orléans.

2) Geoffroy de Vinsauf est l'auteur de la *Poetria nova*[8], programme théorique entièrement versifié. Selon Edmond Faral, ce traité peut être situé chronologiquement entre 1208 et 1213. Il est l'une des *artes poeticae* les plus influentes comme en témoigne le très grand nombre de manuscrits qui la conservent ainsi que les gloses et commentaires qu'elle a suscités. Geoffroy est l'auteur d'autres écrits consacrés à la rhétorique : le *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* et la *Summa de coloribus rhetoricis*.

3) L'*Ars versificatoria* de Gervais de Melkley[9] est postérieure de quelques années à la *Poetria nova* de Geoffroy de Vinsauf car elle la cite abondamment. On ne sait pratiquement rien de son auteur.

4) Le *Laborintus* d'Évrard l'Allemand[10] est le seul ouvrage connu de cet auteur qui a probablement enseigné à Brême, Paris et Orléans. Son traité n'est pas daté mais il succède à ceux de Matthieu de Vendôme et de Geoffroy de Vinsauf auxquels il emprunte la forme versifiée.

6. T. M. Lehtonen, *Fortuna, Money and the Sublunar World : Twelfth-Century Ethical Poetics and the Satirical Poetry of the « Carmina Burana »*, Helsinki, 1995, p. 37-70.
7. E. Faral (éd.), *op. cit.*, p. 109-193 et Fr. Munari (éd.), *Mathei Vindocinensis opera : Ars versificatoria*, vol. 3, Rome, 1988.
8. E. Faral (éd.), *op. cit.*, p. 197-262. Voir l'étude qui lui est consacrée par J.-Y. Tilliette, *Des mots à la parole. Une lecture de la* Poetria nova *de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, 2000.
9. H.-J. Gräbener (éd.), *Ars poetica*, Münster, 1965.
10. E. Faral (éd.), *op. cit.*, p. 337-377.

5) La *Parisiana poetria* de Jean de Garlande[11] est le plus complet et le plus tardif des traités de cette période. Même si sa date de confection n'est pas précisée, il est possible qu'il ait été écrit aux environs de 1220. Il est une première synthèse des traités antérieurs. L'auteur, né en Angleterre, a étudié à Oxford et Paris puis enseigné à Toulouse avant de revenir à Paris vers 1232.

Ces traités sont inspirés des textes antiques consacrés à l'art du discours, bien que toutes les parties de la rhétorique n'y soient pas reprises ou développées. Tous n'ont d'ailleurs pas les mêmes priorités. L'*inventio* et la *dispositio* y sont relativement peu abordées, tandis que l'*elocutio* y est amplement détaillée. La connaissance des tropes, schèmes et figures qui ornent et organisent la langue apparaît donc comme un point crucial de l'apprentissage du jeune poète.

La poésie morale de Philippe le Chancelier s'inscrit pleinement dans ce contexte théorique. Philippe le Chancelier est probablement né une vingtaine d'années avant Jean de Garlande. La *Parisiana poetria* consacre une partie entière à l'étude de la poésie rythmique. Cette *Ars rithmica*, probablement un traité à part entière intégré à la *Parisiana poetria*, marque une étape importante dans la reconnaissance de cette pratique poétique, moins savante que la poésie métrique. Jusqu'alors souvent dépréciée[12], la poésie rythmique accède ainsi à un rang comparable à celui de la poésie métrique. Dans le prologue de la *Parisiana poetria*, le *rithmus* est présenté comme l'une des espèces de la prose, avec la particularité d'être lié à la musique[13]. Il ne s'agit plus là d'une forme mineure ou vulgaire. On peut imaginer que le statut des produc-

11. Tr. LAWLER (éd.), *The « Parisiana Poetria » of John of Garland*, New Haven-Londres, 1974. Pour une vue plus large sur cet auteur prolixe, se référer à O. WEIJERS, *Le travail intellectuel à la Faculté des arts de Paris : textes et maîtres (ca. 1200-1500)*, vol. 5, Turnhout, 2003 ; A. GRONDEUX et E. MARGUIN, « L'œuvre grammaticale de Jean de Garlande (ca 1195-1272 ?) auteur, réviseur et glosateur. Un bilan », *Histoire Épistémologie Langage*, 21 (1999), p. 133-163. Sur l'identité éventuelle entre Jean de Garlande le grammairien et le théoricien de la musique du même nom, voir W. G. WAITE, « Johannes de Garlandia, poet and musician », *Speculum*, 35 (1960), p. 179-195 ; E. MARGUIN-HAMON, « Jean de Garlande, entre poétique et musique », *Revue d'histoire des textes*, 5 (2010), p. 176-197.

12. Depuis le haut Moyen Âge, seule la poésie métrique a droit au nom de *carmen*. Cette désaffection de la poésie rythmique est probablement la cause du peu de sources qui nous parviennent des époques les plus anciennes et de leur état fragmentaire. Voir D. NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification médiévale*, Stockholm, 1958, p. 92. Voir aussi Chr. PAGE, *Latin Poetry and Conductus Rhythm in Medieval France*, Londres, 1997, p. 28-31.

tions poétiques gagne par la même occasion en prestige et en reconnaissance. Le corpus de Philippe le Chancelier est enraciné dans le même milieu que celui des *artes poeticae*. Jean de Garlande cite d'ailleurs le texte d'un conduit de Philippe comme exemple de poésie rythmique iambique (*Ve mundo a scandalis*[14]), ce qui témoigne bien de la communauté culturelle entre le grammairien et le chancelier de Notre-Dame.

1.2 Usage des figures poétiques dans les conduits

L'usage que fait Philippe le Chancelier des figures décrites dans les *artes poeticae* est irrégulier selon les conduits. Les effets liés à la communication (exclamations, questions…) sont augmentés d'autres figures plus ornementales mais qui ne s'éloignent pas pour autant de l'objectif d'efficacité visé par le poète-moralisateur. Dans son traité consacré à la poésie rythmique, Jean de Garlande signale que les figures rhétoriques utilisées dans le *rithmus* sont identiques à celles que les poètes utilisent pour la poésie métrique :

> Item colores rethorici necessarii sunt in rithmo sicut in metro, et isti precipue: Similiter Desinens, Compar in Numero Sillabarum, Annominatio et eius species, Traductio, Exclamatio, Repetitio.[15]

Le nombre de figures qu'il cite est assez restreint mais correspond bien à celles que l'on relève dans la poésie des conduits de Philippe le Chancelier.

13. « Alia rithmus, quo utimur in prosis ecclesiasticis. Sed notandum quod rithmica species est musica, ut ait Boetius in Arte Musica », éd. Tr. Lawler, p. 6 (Il y a aussi le rythme que nous utilisons dans les proses liturgiques. Mais notez que la rythmique est une partie de la musique, comme le dit Boèce dans son *Art de musique*). Voir E. Marguin-Hamon, *art. cit.*, p. 185.

14. Vers 563-564 (éd. Tr. Lawler).

15. *Parisiana poetria*, éd. Tr. Lawler, p. 174. (Les figures rhétoriques sont aussi nécessaires dans la poésie rythmique que dans la métrique, particulièrement celles-ci : les rimes, l'égalité des syllabes, la paronomase et ses espèces, le polyptoton, l'apostrophe, la répétition.)

a. La répétition

Parmi les figures citées, on constate que l'anaphore (ici nommée *repetitio* mais aussi appelée *anaphora* par d'autres traités)[16] est la plus fréquemment utilisée. La répétition d'un mot ou d'une conjonction en début de vers permet d'asséner vigoureusement le texte et son message. L'accumulation des mots et du sens frappe l'oreille et accable l'auditoire des reproches qui lui sont adressés. L'auteur de la *Rhetorica ad Herennium* voyait déjà cette figure comme un gain de force et de vigueur pour le discours[17]. Le corpus des vingt conduits moraux donne à entendre pas moins de trente-trois anaphores. Dans une grande majorité des cas, la figure porte sur une conjonction, donc sur la construction grammaticale des vers :

Quid igitur aura te popularis.
quid dignitas. *quid* generositas[18]

La troisième strophe du même conduit commence ainsi :

Dum diffluis hac labe labiorum.
dum solito sordescis. subito
adveniet ille sanctus sanctorum.

Il arrive également que l'anaphore porte sur le verbe à l'impératif dont l'importance pour établir la communication avec l'auditoire a déjà été signalée au chapitre 3. L'effet péremptoire du mode verbal est ainsi renforcé et augmenté comme dans le conduit n°15, *Homo considera* (début de la strophe 3) :

Vide ne differas
Vide ne deseras

16. Définition de Jean de Garlande : « Repetitio est cum ab uno eodemque uerbo in rebus dissimilibus et diuersis eadem principia sumuntur », éd. Tr. LAWLER, p. 112. (La répétition est l'utilisation d'un même mot pour commencer des phrases différentes qui ne traitent pas du même sujet.)

17. « Haec exornatio cum multum uenustatis habet tum grauitatis et acrimoniae plurimum. Quare uidetur esse adhibenda et ad ornandam et ad exaugendam orationem », éd. G. ACHARD, p. 149-150. (Cette figure a beaucoup d'élégance, mais surtout énormément de puissance et de vigueur. C'est pourquoi, semble-t-il, il faut l'employer pour orner le discours et lui donner de la force.)

18. *O labilis sortis humane status*, n°9, strophe 2, vers 1-2.

Le parallélisme comprend également la structure négative de la proposition qui suit les verbes impératifs. Le même effet se retrouve dans cet autre conduit (n°13, *Homo vide que pro te patior*, strophe 1, vers 4 et 5). Le Christ s'adresse ainsi aux hommes :

Vide penas *quibus* afficior.
Vide clavos *quibus* confodior.

Les deux noms *penas* et *clavos*, les peines et les clous, représentent les douleurs psychologiques et physiques que le Sauveur a accepté de subir pour les hommes. La structure identique des deux vers insiste sur leur réciprocité. Le copiste du manuscrit dominicain Sab (f°134) semble avoir voulu souligner visuellement cet effet en ornant ces deux vers d'une majuscule identique, ordinairement réservée au début des strophes. Dans *Homo qui semper moreris* (n°11), c'est le poète qui parle. L'anaphore de verbes à l'impératif est encore utilisée pour faire entendre et comprendre l'identité entre le pécheur inconstant et la vanité :

Dic homo res instabilis.
Dic universa vanitas.[19]

Parmi les vingt conduits moralisateurs, l'anaphore d'adjectifs ou de noms est plus rare. Dans la plupart des cas observés, elle intervient au moment d'une citation. Par exemple, dans la troisième strophe de *Nitimur in vetitum* (n°14), Philippe le Chancelier imite une citation de Sénèque[20] dans les vers qui suivent en reprenant l'adjectif *sera* :

Sera parsymonia
est in fundo loculi.
sera penitentia
cum clauduntur oculi.

Les autres figures de mots évoquées dans les traités, telles que la *conversio*, la *complexio* ou l'*epanados*, sont moins fréquentes que la *repetitio* dans les textes des conduits moraux. Quelques rares cas de *complexio* (répétition en début et fin de phrase) ont pu être relevés, si l'on accepte une interprétation large de la figure. Aucun exemple

19. *Homo qui semper moreris*, n°11, strophe 2, vers 1-2.
20. Sénèque, *Epistulae Morales ad Lucilium*, LI, 1, §5: « Nam ut visum est maioribus nostris, *sera parsimonia in fundo est* ».

d'*epanados* (figure répétitive et inversée) n'a été repéré. Peut-être le cadre des vers, généralement assez courts, est-il suffisamment contraignant et riche de jeux sonores pour que le poète ne souhaite alourdir le texte par des ornements et des constructions répétitives complexes. Dans beaucoup de conduits, le jeu de récurrence sonore de la rime (*similiter cadens*) et le rythme des mots dans les vers semblent suffire.

b. Jeux de mots

Parmi les figures citées par Jean de Garlande à propos de la poésie rythmique, l'*annominatio* ou paronomase est celle que l'on rencontre le plus fréquemment. Ces figures de sons qui produisent des effets comparables à la rime consistent à utiliser des mots pour leurs sonorités identiques ou proches : « Adnominatio est cum ad item uerbum et nomen acceditur cum mutatione uocum aut litterarum, ut ad res dissimiles similia uerba adcommodentur »[21]. Il y a différentes manières de produire une telle figure, comme en rapprochant deux mots de sens différents dont seules quelques lettres changent (*a scandalis* et *acephalis*[22], *prelati* et *pilati*, *sternitur* et *spernitur*[23]). On peut aussi rapprocher deux mots de même racine mais de fonctions ou formes grammaticales différentes (par exemple *in ovile ovium*[24]), en jouant sur un même nom ou un adjectif donné à des cas et/ou genres différents, sur un verbe conjugué à des temps et/ou des personnes différentes :

> et iugibus
> merentur *cruciatibus*
> eternum *cruciatum*.[25]

21. *Rhetorica ad Herennium*, IV, 29. (Il y a paronomase quand, à côté d'un mot ou d'un nom, on en place un autre similaire en changeant soit le son soit les lettres de manière à ce que des mots semblables expriment des choses dissemblables.) éd. G. ACHARD, Paris, 1989, p. 164. Geoffroy de Vinsauf : « Annominatio est quando plures dictiones sibi assimilantur in litteris vel in sillabis. », *De coloribus rhetoricis*, éd. É. FARAL, p. 323 (L'*annominatio* se produit quand plusieurs sons sont identiques dans les lettres ou les syllabes.)
22. *Ve mundo a scandalis*, n°7 vers 1 et 2
23. *Veritas equitas*, n°17, strophes 14 et 25.
24. *Quid ultra tibi facere*, n°4 strophe 6, vers 6.
25. *Vanitas vanitatum*, n°5, fin de la strophe 1.

Dans l'exemple suivant, emprunté à la deuxième strophe de *Quo me vertam nescio* (n°8), deux paronomases se côtoient : les verbes *refluit* et *defluit* sont tous deux composés à partir de *fluere*, figure à laquelle s'ajoutent les trois formes dérivées de *Roma* :

> In prelatos **refluit**
> quod a *roma* **defluit.**
> *romanis* ascribitur
> quod *rome* connascitur[26]

Dans cet autre exemple, noms et verbes sont enchâssés dans une même figure :

> Me dum *fecit* Deus mundam
> Vas *infecit fex* immundam[27]

En plus de la paronomase à partir de *fecit*, il faut signaler le couple formé par *me dum* et *mundam* de part et d'autre du premier vers qui met en place une figure de *complexio*[28] strictement sonore, car jouant sur la ressemblance phonétique des deux éléments. Enfin, *mundam* et *immundam* constituent une paronomase complétée d'une antithèse. Une telle saturation rhétorique sur un passage aussi court reste pourtant relativement exceptionnelle dans le corpus moralisateur du Chancelier. Dans beaucoup de conduits, les jeux poétiques et les ornements sont distribués avec plus de parcimonie.

Dans les cas de conduits à strophes doubles, il arrive que les vers mis en correspondance par la structure binaire, soient très proches par leurs mots. Par exemple, les strophes 3 et 4 (strophe musicale II) du conduit *Homo natus ad laborem / tui status* (n°1) commencent respectivement par *In abyssum culpe ducis* et *In abusum rationis.* La strophe III réitère le procédé, par l'anaphore du pronom personnel (*Tibi nomen animae* et *Tibi cogor obsequi*). L'utilisation de la figure a ici un intérêt fonctionnel. Elle sert à marquer la structure binaire puisque les deux strophes mises en écho sont chantées sur la même mélodie. Musique et

26. *Quo me vertam nescio*, n°8, strophe 2. Lorsque la figure porte sur le même mot utilisé à des cas différents, comme ici *roma* et *rome*, elle est appelée *traductio* (polyptoton).

27. *Homo natus ad laborem / tui status*, n°1, strophe 2.

28. *Complexio* est la répétition d'un mot au début et à la fin d'une phrase. La figure est nommée *complexio* dans la *Rhetorica ad Herennium* et *epanalensis* chez Matthieu de Vendôme, qui la définit ainsi : « Epanalensis est vocabuli in principio versus positi in eiusdem terminatione replicatio » (éd. Fr. Munari, *op. cit.*, p. 167).

poésie sont manifestement accordées pour que l'auditeur puisse apprécier la subtilité de la structure et la beauté de la langue, sans pour autant perdre de vue l'intention éthique. Le plaisir et le charme assurent la compréhension et l'assimilation du message. C'est aux multiples dimensions de la collaboration sonore entre composition poétique et musicale que je souhaite m'intéresser à présent.

2. RHÉTORIQUES MUSICALES

2.1 Problématique

Comment la musique s'empare-t-elle de ces vers ornés ? Les figures poétiques sont elles-mêmes des procédés sonores, utilisant la répétition des phonèmes ou des mots pour charmer l'oreille et attirer l'attention sur un passage édifiant. La mélodie des conduits s'ajoute donc à une construction qui est déjà destinée à toucher l'intelligence auditive. Ce sont deux dimensions du travail sur le son qui sont superposées et données à entendre de manière simultanée. Peut-on parler d'une « rhétorique musicale », au même titre que celle du texte, dans la mesure où, à la différence des mots, les sons musicaux ne sont par eux-mêmes le support d'aucun signifié ?

L'objectif du développement qui va suivre n'est aucunement de faire le rappel exhaustif des problèmes liés au rapport entre musique et rhétorique au Moyen Âge, ni même de faire la synthèse des commentaires qui ont été faits à ce propos[29]. Je souhaite très modestement rappeler quelques idées générales sur le sujet, de manière à poser le problème tel qu'il apparaît à l'analyse du corpus des conduits monodiques moralisateurs.

Dans l'histoire de la musique, la relation rhétorique entre le texte et la mélodie trouve un premier apogée à l'époque de la Renaissance : les compositeurs inventent des moyens purement musicaux pour illustrer les mots du texte, dans un rapport d'imitation. Plus tard, la fusion des paroles et de la musique devient telle que les premières prennent l'ascendance sur la seconde qui ne sert alors qu'à accompagner. Rien de tel au Moyen Âge où la musique est majoritairement vocale, donc verbale, mais où la poésie est aussi initialement musicale. Le rythme est une notion qui s'applique autant à la composition poétique qu'à la

29. Nous renvoyons à l'exposé de la question et aux références bibliographiques proposées par G. GROSS, *Chanter en polyphonie*..., p. 124-134.

déclamation chantée[30]. Il n'y a donc pas de raison d'exclure la musique du domaine de la rhétorique car depuis l'Antiquité, elle fait partie de l'art oratoire[31]. Dans l'enseignement médiéval, la musique est certes l'une des sciences du *quadrivium*, mais elle est aussi liée au *trivium* par l'intermédiaire de la poésie. Les apprentissages propres aux sciences du langage sont ainsi réinvestis de manière indirecte dans les pratiques musicales et dans la théorie musicale, même si cette dernière reste conçue comme une des sciences des nombres[32]. L'influence des disciplines scolaires du *trivium* sur le vocabulaire et la pensée des théoriciens de la musique a été bien étudiée, en particulier pour la période du XIII^e^ siècle[33]. Le milieu universitaire, même si l'on connaît assez mal les modalités précises des enseignements liés à la musique[34], permet une grande circulation des méthodes et des connaissances, qui peut expliquer les multiples transferts, tant sur le fond que sur la forme, que l'on observe entre la science de la musique et les différents domaines du savoir enseigné à la Faculté des arts.

La notion de figure ou *color* est l'un des objets que les *artes poeticae* s'appliquent à définir. Son apparition dans un contexte musical a suscité de nombreuses questions. Le terme apparaît effectivement sous la plume des théoriciens de la musique (Jean de Garlande, Anonyme IV), si bien que les spécialistes s'interrogent sur la manière dont il faut le comprendre, et sur ce que l'utilisation de ce lexique rhétorique et poétique nous apprend à propos de l'élaboration des œuvres musicales. On comprend aujourd'hui que ces relations

30. R. L. Crocker, « Musica Rhythmica and Musica Metrica in Antique and Medieval Theory », *Journal of Music Theory*, 2/1 (1958), p. 2-23.

31. Voir par exemple J. Cousin, « Quintilien et la musique », *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, 2/32/4 (1986), p. 2307-2326.

32. O. Cullin, « La Polyphonie au XII^e^ siècle : entre théorie et pratique », *Revue de Musicologie*, 81 (1995), p. 25-36. Pour le XIII^e^ et le XIV^e^ siècle, se reporter à l'ouvrage de D. Tanay, *Noting Music, Marking Culture : the Intellectual Context of Rhythmic Notation, 1250–1400*, Holzerlingen, 1999.

33. J. Yudkin, « The *Copula* According to Johannes of Garlandia », *MD*, 34 (1980), p. 67-84 ; *Idem*, « The Anonymous of St. Emmeram and Anonymous IV on the *Copula* », *MQ*, 70 (1984), p.1-22 ; Fr. Reckow, « *Vitium* oder *color rhetoricus*? Thesen zur Bedeutung der Modelldisziplinen Grammatica, Retorica und Poetica für das Musikverständnis », *Forum musicologicum III*, éd. W. Arlt et H. Oesch, Winterthur, 1982, p. 307-322.

34. O. Weijers, « La place de la musique à la Faculté des Arts de Paris », *La musica nel pensiero medievale*, éd. L. Mauro, Ravenne, 2001, p. 245-261 ; M. Huglo, « L'enseignement de la musique à l'Université de Paris au Moyen Âge », *L'enseignement de la musique au Moyen Âge et à la Renaissance*, Royaumont, 1987, p. 73-79 ; J. Dyer, « Speculative 'Musica' and the Medieval University of Paris », *Music and Letters*, 90/2 (2009), p. 177-204.

lexicales révèlent de profondes communautés de pensée entre la manière de « composer » la musique et la maîtrise des arts du langage[35]. Les travaux les plus aboutis sur cette question concernent l'analyse de pièces polyphoniques du répertoire de Notre-Dame, les *organa tripla* et *quadrupla* ou les conduits. L'analyse des longs mélismes sans textes des *organa* révèle en effet des principes d'organisation récurrents identiques aux figures répétitives et structurelles décrites dans les *artes poeticae*. Ces répétitions diverses s'appliquent à plusieurs niveaux du discours musical, à l'échelle du motif de quelques notes comme à celle de sections complètes qui forment des blocs structurants[36]. Ces figures peuvent agir sur l'une des voix de la polyphonie (répétitions successives) comme sur l'interaction des voix entre elles (échanges, chiasmes). Les *colores* s'emboîtent pour former la microstructure de la composition et permettent des jeux savants et des constructions sans cesse variées et renouvelées. L'absence de texte sur ces vocalises qui combinent mélodies et mètres semble rendre nécessaire le recours aux techniques du discours littéraire. La rhétorique fournit des schémas mentaux maîtrisés dans lesquels se loge et s'adapte la pratique musicale polyphonique. L'analyse des conduits polyphoniques démontre, elle aussi, l'utilisation de tels modes de composition et d'organisation de la matière sonore, surtout lors des passages sans texte des *caudae*[37]. La présence du texte dans les passages syllabiques modifie considérablement l'écriture et l'usage des figures de répétition. La structure musicale est alors souvent influencée par celle du texte, le découpage des mots et des vers, surtout dans la voix inférieure de ces conduits, la teneur, certainement composée en premier. Néanmoins, l'observation des conduits polyphoniques montre une grande variabilité du traitement rhétorique et formel des textes poétiques mis en musique, dont l'étude approfondie reste à faire.

Il arrive aussi que l'analyse mette en évidence un rapport plus imitatif entre le texte et la musique. Certaines constructions musicales polyphoniques semblent avoir été suggérées par le mot ou les figures

35. G. GROSS, *op. cit.*, p. 107-134 et R. E. VOOGT, *Repetition and Structure in the Three- and Four-Part Conductus of the Notre Dame School,* Ph.D. Diss., Ohio State University, 1982, p. 1-67. Un avis contraire sur l'importance à accorder à l'utilisation du lexique rhétorique par les théoriciens de la musique du Moyen Âge est émis par F. A. GALLO, « Musique et rhétorique ou rhétorique et musique ? », *Musica rhetoricans*, éd. Fl. MALHOMME, Paris, 2002, p. 57-62.

36. Voir par exemple l'analyse du *Sederunt* dans G. GROSS, *op. cit.*, p. 203-208.

37. R. E. VOOGT, *op. cit.*, p. 68-121.

portées par la musique. Les sons des mots, mais aussi parfois leur sens peuvent avoir été à l'origine de l'inspiration du compositeur[38]. Cet aspect se rapproche d'une rhétorique plus tardive que l'on estime généralement liée à l'humanisme de la Renaissance. Elle est plus expressive et plus psychologique que formelle. De telles observations sur la polyphonie médiévale restent encore peu nombreuses et ces propositions adoptent généralement une certaine prudence.

L'élaboration des conduits monodiques est contemporaine de celle de la polyphonie de Notre-Dame. Les savoirs rhétoriques des polyphonistes et des compositeurs lyriques sont manifestement les mêmes. Philippe le Chancelier a d'ailleurs contribué à la production du répertoire polyphonique par ses quelques motets et ses imposants conduits à deux ou trois voix. Les poèmes qu'il invente sont conçus pour être chantés. Leur dimension sonore et les figures dont ils sont émaillés apparaissent probablement à l'esprit du poète avec un potentiel musical indissociable. Nous avons remarqué que le répertoire des conduits monodiques moralisateurs faisait la part belle aux *colores* poétiques. Il en va de la nécessité de convaincre et de faire entendre un message de la plus haute importance, parfois de la plus brûlante actualité, parfois de la plus essentielle intemporalité. Voyons quels sont les choix effectués lors de la mise en musique. La première question qui s'impose est de savoir comment la mélodie interagit avec les ornements du texte, les répétitions, les parallélismes et les jeux d'écho. Nous allons voir dans un premier temps comment la musique « habille » les figures du texte. Dans un second temps seulement, nous nous demanderons si cette rhétorique suggérée et modelée par le texte a été transposée sur la matière musicale pure, lors des passages sans texte ou indépendamment du texte.

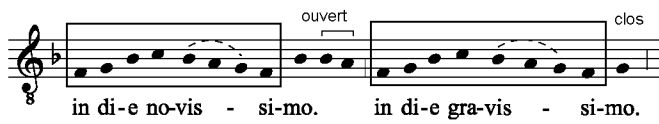
38. R. Flotzinger (« Vorstufen der musikalisch-rhetorischen Tradition im Notre-Dame-Repertoire », *De ratione in Musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972*, Kassel, 1975, p. 1-9) présente deux exemples de passages de déchants à deux voix dans lesquels la mise en polyphonie reflète le sens du texte (*non moritur* et *gaudent*). Il suggère que la piste entrevue soit étendue à une analyse plus systématique, notamment à celle des conduits à propos desquels il déclare : « Daβ die „Klangspielereien im mittelalterlichen Liede“ (H. Spanke) keinerlei musikalische Entschprechungen gehabt haben sollten, wäre von vorherein kaum zu glauben » (p. 9, n. 23). Voir surtout l'analyse développée par W. Arlt sur le conduit polyphonique *Clavus pungens acumine* (« Denken in Tönen und Strukturen: komponieren im Kontext Perotins », *Perotinus Magnus*, éd. J. Stenzl, Munich, 2000, p. 53-100). L'auteur propose certaines interprétations qui vont dans le sens d'une rhétorique musicale imitative. Par exemple le renversement d'un motif mélodique est relié à la volonté d'illustrer le sens du vers et le jeu de mots sur *Clavus in clavem vertitur*, la transformation du clou en clé (p. 70-71).

2.2 La mélodie au service de la rhétorique poétique

Il arrive que la mélodie soit élaborée de manière à suivre et souligner un effet sonore présent dans le texte. Sur l'ensemble des conduits moraux sondés, cette situation se reproduit à de nombreuses reprises. Cependant, on remarquera que les moyens musicaux convoqués sont divers et le rapport de la figure du texte à la mélodie n'emprunte généralement pas les voies les plus évidentes. En effet, la répétition verbale ne se traduit pas à priori par une répétition mélodique équivalente. Le jeu est plus subtil, comme les exemples qui suivent vont le montrer.

a. *Repetitio*

C'est la figure de l'anaphore qui fait l'objet des dispositifs mélodiques les plus proches de la construction du texte. L'effet répétitif de deux vers parallèles (ou plus) dont les premiers mots sont communs peut se traduire par la reprise de la proposition mélodique. Cet exemple emprunté au conduit *Bonum est confidere* (n°12, strophe 2, vers 11-12) montre un exact parallélisme entre l'effet de répétition poétique et son accompagnement musical[39] :



Seules changent les cadences de cette phrase mélodique : la première proposition est suspensive (ouverte) car elle se termine sur une autre note (*la*) que la finale du mode (*sol*). La seconde est conclusive (close sur *sol*). Cette différence de cadence crée une relation de type antécédent-conséquent[40] entre ces deux vers, en répétant exactement la même mélodie pour l'essentiel de la phrase. Il faut noter que cette micro-

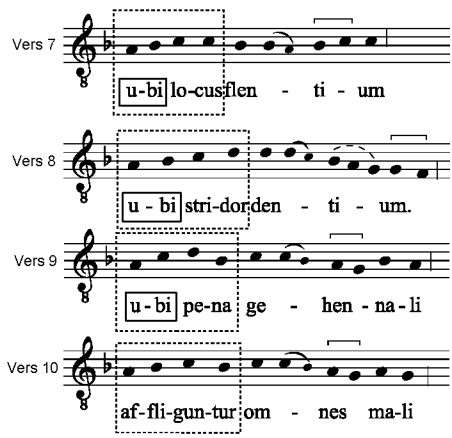
39. Les exemples musicaux qui illustrent l'argumentation sont donnés de manière à aider la compréhension du propos. Les cadres ajoutés signalent les passages répétitifs, les cercles sont utilisés pour attirer l'attention sur des éléments évoqués dans la démonstration et les pointillés pour indiquer des motifs sensiblement différents. Ces exemples disposent les vers de manière à mettre en valeur l'interprétation de la mélodie défendue par l'analyse. Ils sont complémentaires de la consultation des éditions en annexes.

structure répétitive se trouve enchâssée dans un ensemble où la diversité et la variation sont plutôt la règle. Cette répétition musicale est donc délibérément liée à l'anaphore poétique, si bien que l'on peut, sans abus de langage, la considérer comme une *repetitio* musicale.

Une telle analogie entre la répétition mélodique et la figure poétique est exceptionnelle dans l'ensemble des conduits moraux monodiques analysés. Les trente-trois anaphores poétiques relevées sont souvent soulignées par la musique, mais les moyens mis en œuvres s'avèrent plus subtils que la figure de *repetitio* mélodique montrée ci-dessus. Dans le même conduit *Bonum est confidere*, et juste avant les deux vers cités précédemment, une autre anaphore s'étend sur trois vers :

ubi locus flentium
ubi stridor dentium
ubi pena gehennali

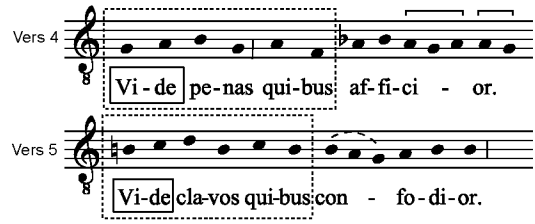
La mise en musique de cette figure n'est pas réalisée par une *repetitio* mélodique, mais par la variation d'un motif ascendant et conjoint à partir du *la*. Ce jeu ne se limite pas aux trois vers concernés par l'anaphore puisqu'il est poursuivi au vers 10 qui s'achève par une cadence sur la finale *sol* :



40. Cette manière courante d'organiser la phrase en deux modules identiques terminés par une cadence différente, la première suspensive et la seconde conclusive, peut être comparée au balancement de la figure poétique nommée *isocolon* (*Rhetorica ad Herennium*, IV, 27).

Chaque vers débute par un *la* et une proposition ascendante de quatre notes, légèrement différente, mettant en valeur la richesse des sonorités des noms bisyllabiques qui suivent *ubi* : *locus*, *stridor*, *pena*. Chaque vers se termine sur un degré modal différent (*do*, *fa*, *la* et enfin *sol*, seule cadence close). Il y a donc un cadre poétique et mélodique strict – l'anaphore de *ubi* et le mouvement ascendant qui commence chaque vers à partir de *la* – mais aussi le souci de la variation des sonorités et la progression dynamique des quatre vers jusqu'à la fin du quatrain.

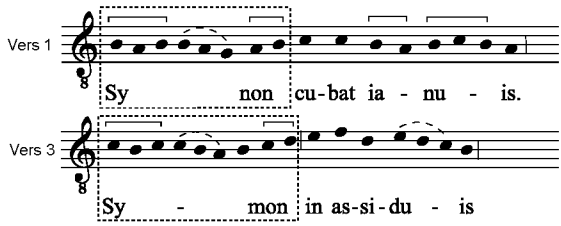
Dans *Homo vide que pro te patior* (n°13, strophe 1, vers 4 et 5), l'anaphore des impératifs déjà évoquée (*Vide penas… Vide clavos…*) est soutenue par un motif de quatre notes transposées à la tierce supérieure :

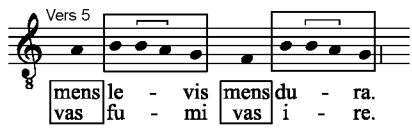


Cependant, si l'on en croit l'altération (le *si bécarre* au début du vers 5), la transposition ne reproduit pas le motif à l'identique, ce qui permet de renouveler la couleur mélodique et l'impression produite par le texte. De même, les deux vers, s'ils commencent et terminent bien tous deux sur la même note, empruntent des trajets mélodiques simples mais différents, évitant ainsi la monotonie. L'effet de la *repetitio* produit par le texte est donc souligné mais pas dupliqué par le comportement de la mélodie. Là où le texte seul est accumulation, le conduit (texte et musique) est accablement car il met en place une progression vers l'aigu et un accroissement de la tension et de l'expressivité. On retrouve cette même manière de faire à la quatrième strophe de *Quo me vertam nescio* (n°8) à deux vers de distance :

Sy non cubat ianuis
spem precidens vacuis.
Symon in assiduis
laborat contractibus.

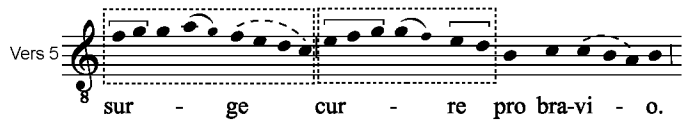
La quasi-anaphore entre les vers 1 et 3 joue sur une *annominatio* sonore et orthographique[41] pour faire l'unité grammaticale et sémantique de ce quatrain. Le mélisme de la première syllabe du vers 1 est transposé au degré supérieur au vers 3, accentuant ensuite sa progression vers l'aigu :



D'une manière générale, l'anaphore poétique ou les effets qui s'en approchent sont donc bien marqués par la mélodie, mais ils ne sont que rarement traduits par une figure musicale équivalente. Dans l'exemple qui suit, la musique semble se comporter en négatif de la figure répétitive du texte :

En effet, ce cinquième vers de *Quo vadis quo progrederis* (n°10) est constitué de deux membres répétitifs : *mens levis mens dura.* La mélodie marque le parallélisme en répétant le même motif sur l'élément variant de la proposition (*levis* et *dura*), mais pas la répétition. Les deux strophes de ce conduit se font strictement écho. Il s'agit d'un dialogue de l'âme et du corps où chaque protagoniste devient locuteur pour une strophe. La réponse du corps peut donc reproduire cet effet poético-musical sur le texte de la seconde strophe : *vas fumi vas ire*. Si la mise en son de la *repetito* fonctionne ici de manière inversée (c'est l'élément variant du texte qui porte la répétition mélodique), la figure n'en est pas moins appuyée et prise en compte par la mélodie, comme pour la plupart des répétitions poétiques des conduits moraux.

41. C'est la seule explication que je trouve à l'orthographe *Sy non.*

b. *Gradatio*

La mélodie opère souvent par transposition d'un motif plus ou moins long, installant une progression dynamique que l'on peut nommer *gradatio*, par analogie au lexique de la rhétorique littéraire[42]. La transposition ou marche mélodique peut marquer une anaphore, comme il vient d'être précisé, ou toute autre figure sonore répétitive. L'*annominatio*, si fréquente dans ces textes, peut-être l'occasion d'une *gradatio* mélodique, que l'on voit ici descendante[43] :

Les deux impératifs *surge* et *curre* sont pourvus d'un motif presque identique, transposé sur le degré inférieur. Les mélismes sont ici plus que de simples ornements. Ils expriment l'emphase des verbes et ajustent les mouvements mélodiques à l'accentuation des mots. Le premier de ces deux verbes fait écho à la citation utilisée dans le premier vers (voir l'analyse de ce passage dans le chapitre 3, p. 98). Ce cinquième vers est donc crucial pour l'organisation de la strophe. La *gradatio* signale donc à la fois la répétition des deux verbes mais aussi un moment important de la structure de la strophe.

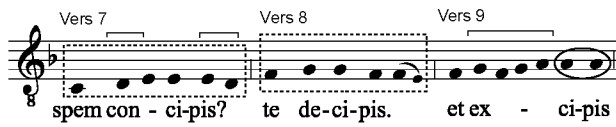
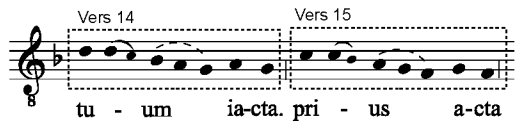
La répétition mélodique par transposition peut accompagner une récurrence sonore, fonctionnelle ou simplement des mots de même rythme. Dans *Bonum est confidere* (n°12) déjà cité à plusieurs reprises,

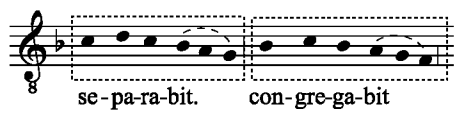
42. Chez Geoffroy de Vinsauf, la *gradatio* est ainsi définie : « Gradatio est quando gradatim fit decensus », *Summa de coloribus rhetoricis*, éd. E. FARAL, p. 323 (Il y a gradation lorsque l'on descend par étapes). La définition de la *Rhetorica ad Herennium* (« Gradatio est in qua non ad consequens verbum descenditur quam ad superius ascensum est ». (Il y a gradation quand on ne passe pas au mot suivant avant d'avoir repris le précédent), éd. G. ACHARD, p. 170-171) est répétée à l'identique par Marbode de Renne ou encore par Jean de Garlande. La reprise d'un élément (mot) pour former une nouvelle phrase peut être reproduite en musique par la répétition d'un motif transposé en montant ou en descendant. Dans les époques postérieures, on utilisera le terme de « marche » pour désigner de telles constructions, mélodiques ou harmoniques.

43. Extrait de *Excutere de pulvere*, n°6, strophe 1, vers 5.

la structure poétique est complexe, sans logique apparente. Les trois strophes sont différentes et irrégulières. La majorité des vers comptent sept ou huit syllabes, mais quelques groupes de quadrisyllabes, indiqués en gras ci-dessous, permettent de varier la structure dans les deux premières strophes :

Strophe 1 : 19 vers	*7a 8b 7a 8b 8c 8c* ***4d 4d 4d*** *8d 7a 7e 7e* ***4f 4f*** *7a 7g 7g 7a*
Strophe 2 : 20 vers	*7a 7b 7a* ***4c 4c*** *7b 7d 7d 8e 8e 7f 7f 7g 7h 7h 7g 7i* ***4j 4j*** *7i*

Les vers quadrisyllabiques 7, 8 et 9 de la première strophe introduisent une nouvelle terminaison de rimes (*d*) et forment une entité importante pour le sens du texte. Les défaillances du comportement humain y sont clairement dénoncées. Ces trois quadrisyllabes ne forment qu'une seule phrase mélodique, composée de trois éléments équivalents par la taille, mais organisés en forme de *gradatio* par la transposition de formules ornementales identiques :

Le troisième élément de la marche est légèrement différent des deux autres, achevant son trajet sur la quinte du mode en marquant une cadence ouverte suspensive. Deux autres quadrisyllabes interviennent à la fin de la strophe (vers 14 et 15) et utilisent eux aussi une figure de *gradatio* mélodique :

La formule descendante, préalablement entendue à la fin des vers 6 et 10, est donnée successivement transposée au degré inférieur. Même chose à la strophe 2 de ce conduit, pour les vers 18 et 19 :

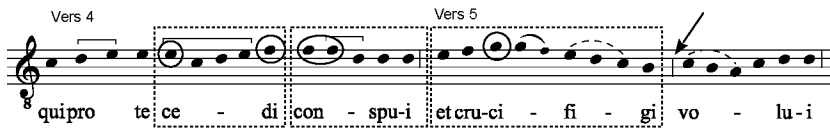


La mise en musique de la rupture des vers par la *gradatio* n'a pourtant rien d'un procédé systématique. Pour preuve, les quadrisyllabes du début de cette strophe 2 (vers 4 et 5 : *vinciatur et trahatur*) ne présentent aucun travail mélodique de cette nature.

La *gradatio* opère généralement par transposition mélodique, mais il peut arriver qu'une simple progression des hauteurs produise le même effet, pourvu que le texte le justifie. Les vers 4 et 5 de la première strophe de *Qui ultra tibi facere* (n°4) font parler le Christ de la manière suivante :

qui pro te cedi conspui
et crucifigi volui

Les verbes *cedi*, *conspui* et *crucifigi* s'amplifient progressivement par leur nombre de syllabes. La mélodie respecte et amplifie cette construction rythmique du texte : le nombre des notes croît proportionnellement aux syllabes et accède par étapes à des degrés plus élevés. Le verbe *volui* qui distribue les trois verbes est correctement séparé du reste par une ponctuation :



Ce qui n'apparaissait pas comme une figure de *gradatio* à l'observation du texte seul, le devient par l'intervention de la musique. La figure musicale résulte d'une amplification par la hauteur et le nombre des notes, et non par la répétition transposée, comme dans les exemples précédents. Les outils mélodiques à disposition du compositeur pour inventer des figures musicales en fonction du texte sont donc variés, tout en restant identifiables en tant que procédés.

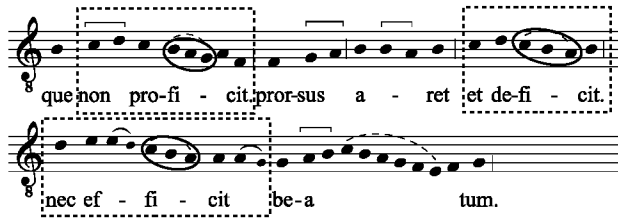
c. *Annominatio*

L'*annominatio* est une figure fréquemment utilisée dans la poésie des conduits. Ces effets de langage sont généralement soulignés par

une intention de la mélodie. La fin de la deuxième strophe de *Ad cor tuum revertere* se termine ainsi (n°3, vers 11-13) :

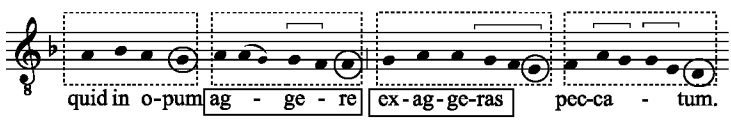
caritas que non *proficit*.
prorsus aret et *deficit*.
nec *efficit* beatum.

Trois verbes sont composés à partir de la racine commune *fecit* et sont précédés d'une conjonction monosyllabique (*non*, *et* ou *nec*). La mélodie fait entendre les trois verbes sur un motif proche, de trajet descendant, et marquant la syllabe accentuée par trois notes conjointes :

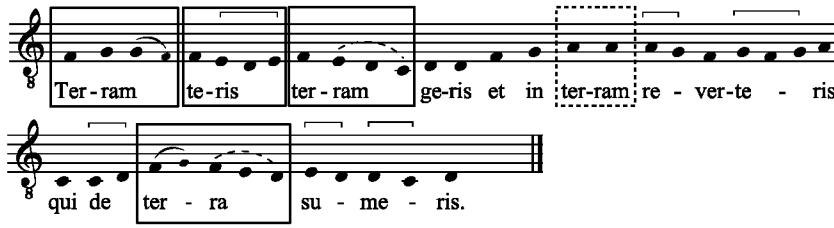


Comme une *annominatio* littéraire, le jeu réside dans la micro-variation : les trois motifs ont une allure voisine, mais ne sont pas pour autant strictement identiques. Les deux premiers commencent de la même manière, mais le second amorce sa descente mélodique sur la deuxième syllabe du verbe plus tôt et au degré supérieur (*do si la* et non *si la sol*). Le dernier motif commence un degré plus haut que les deux autres et s'achève sur la finale, anticipant la cadence du vers sur *beatum*.

De la même manière la paronomase des deux verbes *aggere* et *exaggeras* dans *Bonum est confidere* (n°12, strophe 1, vers 11 et 12) est intégrée à un mouvement en quatre parties, terminant chacune par un degré différent de l'échelle allant de *sol* à *ré* :

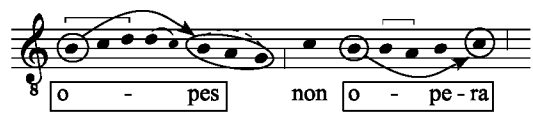


Le refrain de *Cum sit omnis caro fenum* (n°18) donne un exemple plus étendu puisque la paronomase concerne plusieurs mots :



La mélodie revient au *fa* au début de chaque membre de l'*annominatio* entre le nom *terra* et le verbe *tero*. Le motif varie sur la seconde syllabe. Seul le mot *terram* du deuxième vers (en pointillés dans l'exemple ci-dessus) n'est pas soumis au retour sur le *fa*. Cette phrase ouverte – la cadence est en *la* – est une préparation de la phrase conclusive suivante.

Les deux exemples qui suivent présentent un vers avec une *annominatio* entre le premier et le dernier mot. Cette figure structurelle est appelée *complexio*. Ici, elle est imparfaite puisqu'elle porte sur une paronomase de deux mots de même racine, mais de sens différents. Dans les deux cas, la mélodie œuvre pour faire percevoir l'espace clos de la *complexio*. Dans ce vers emprunté à *Fontis in rivulum*[44], la figure insiste sur l'opposition entre les deux termes *opes* et *opera*. C'est parce qu'ils préfèrent les premiers (*opes*, les richesses matérielles) que les prélats pèchent, au lieu d'accorder de l'importance aux actes (*opera*). La mélodie marque cette antinomie en formant elle aussi une paronomase sonore qui fait entendre les deux termes sur des motifs complémentaires mais inversés :



Opes et *opera* commencent tous deux sur un *si*, mais la broderie se fait aux notes supérieures pour le premier et à la note inférieure pour le second. L'effet d'inversion souligne l'opposition subtile suggérée par l'utilisation de mots proches et permet également de mettre en valeur la négation sur *non* au moyen de l'intervalle de quarte qui la précède. La méprise reprochée aux clercs est ici admirablement figurée par la

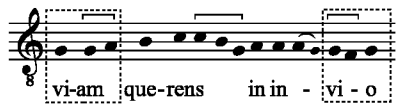
44. *Fontis in rivulum*, n°2, strophe 4 (II), vers 3.

ressemblance trompeuse des sons poétiques et les mouvements musicaux inversés.

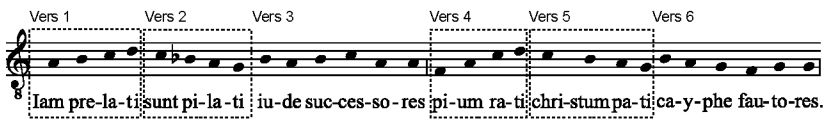
Dans l'exemple suivant[45], le premier terme *viam* est le complément du vers précédent. La figure de *complexio*-paronomase l'isole de son verbe et le met en écho avec *invio* à la fin du vers :

dum potes apprehendere
viam querens in *invio*
malorum reminiscere.

La mélodie contribue à isoler le vers qui porte la figure, car il commence et termine sur *sol*, la finale. La *complexio* (même début et même fin) est donc aussi musicale :



La mise en valeur de la figure poétique et du jeu de mots priment sur la compréhension linéaire du sens général du passage. La figure qui met en écho les deux termes antithétiques *via* et *invio* semble être suffisante pour exprimer la recherche du chemin de la vérité qui doit guider les actions humaines.

Dans ce dernier exemple d'*annominatio*, le compositeur utilise l'inversion mélodique pour mettre en rapport les mots de sonorités proches. Il s'agit d'une succession de vers courts à la strophe 6 de *Veritas equitas* (n°17) :

L'effet d'écho entre les mots et les motifs ascendants puis descendants est reproduit deux fois, dans ces deux phrases complémentaires. La paronomase du texte est valorisée par la mélodie avec des moyens divers qui ne sont jamais la répétition simple d'un motif, mais l'appropriation de la forme sonore du texte par les contours mélodiques. Comme pour la poésie, l'*annominatio* musicale joue à petite échelle

45. *Excutere de pulvere*, n°6, strophe 1, vers 7.

sur la variation d'un détail (lettre ou note) qui crée l'effet d'écho sonore.

Ces exemples montrent combien le compositeur de la mélodie des conduits est attentif aux figures du texte. La récurrence sonore permet de jalonner le discours de repères et de signaux qui font appel à la reconnaissance de l'oreille, pour susciter plaisir et compréhension. La mélodie se glisse dans le moule offert par les jeux verbaux. Cependant, on constate en observant les conduits que les effets de répétition mélodique utilisés pour souligner les figures du texte sont multiples, mais se rapportent à des schémas simples de *repetitio* ou de *gradatio* lorsqu'il y a transposition. Il ne s'agit presque jamais d'un décalque exact, d'une copie conforme des effets poétiques. La *repetitio* du texte ne se traduit pas par la reprise à l'identique des motifs d'un mot sur un autre. Les transpositions en forme de *gradatio* connaissent des variations dues aux intervalles de l'échelle modale, les ornements ne sont jamais reproduits à la note près. Ce sont plutôt des motifs approximatifs, des « souvenirs » du motif précédent qui suggèrent la figure sans pour autant la reproduire exactement. C'est là le principe même de l'*annominatio*, figure favorite de Philippe le Chancelier et que l'on a pu voir déclinée en musique. Il est ainsi possible de parler de « figures musicales » pour ces constructions mélodiques. Elles sont dépendantes du texte et des figures poétiques, mais leur présence ajoute un niveau supérieur à la *coloration* rhétorique de l'ensemble. Leur forme s'ajoute à celle de la poésie, pour en augmenter l'efficacité sonore. De plus, on constate que l'ornement poétique est aussi souvent pourvu de sens. Il porte sur les mots à méditer, et les constructions des figures peuvent suggérer des images. Par sa contribution à la mise en valeur de ces jeux de mots, la mélodie en accentue l'effet, voire le concrétise de manière plus perceptible ou plus claire. La musique est un agent actif dans la construction des figures sonores et prend place dans le dispositif de communication mis en place pour assurer la transmission du message moralisateur.

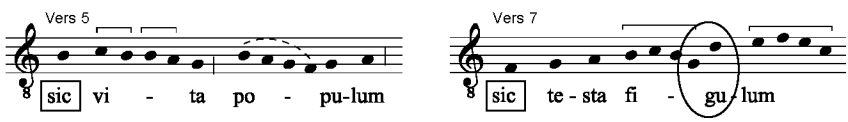
2.3 Une rhétorique musicale indépendante ?

La mélodie peut-elle être indépendante du texte ? Quelle est sa part d'autonomie ? Ces questions seront traitées en deux temps : il faudra d'abord s'interroger sur l'absence de figure musicale lorsqu'il y en a dans le texte. Y a-t-il une intention particulière dans cette manière d'ignorer la structure rhétorique du texte ? On remarquera ensuite que certains schémas mélodiques identifiés aux figures poétiques peuvent intervenir sans lien apparent avec le texte qu'elles portent, ou même sans texte. Faut-il les comprendre comme des figures purement musicales ? Quel serait leur intérêt ?

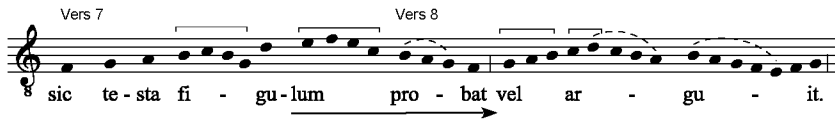
a. Désengagement de la musique

Toutes les figures du texte ne sont pas traduites par des moyens mélodiques. Dans *Fontis in rivulum* (n°2), la deuxième partie de la strophe s'organise de manière claire grâce au parallélisme des vers 5 et 7 :

sic vita populum
regentis instruit.
sic testa figulum
probat vel arguit.

On pourrait s'attendre à ce que la structure parallèle du texte et la figure d'anaphore influencent l'élaboration de la mélodie et à ce que ces effets soient soulignés. Il n'en est rien. La mélodie est différente pour les deux vers et aucun élément mélodique ne traduit les ressemblances sonores du texte :

La mélodie ne cherche pas à épouser le parallélisme rythmique entre ces deux vers (3 + 3) et la rime interne (*–ta*) à la césure. Au contraire, le vers 4 effectue un saut d'intervalle inhabituel après la quatrième syllabe, au milieu du mot *figulum*. Ce décrochement mélodique vers l'aigu est en contradiction avec la figure poétique formée avec le vers 5, mais trouve sa justification avec le vers qui suit. L'enjambement avec le vers suivant donc avec le verbe de la phrase (arrêt sur *probat*)

est assuré grâce à la descente continue entre la fin du vers 7 et le début du suivant :

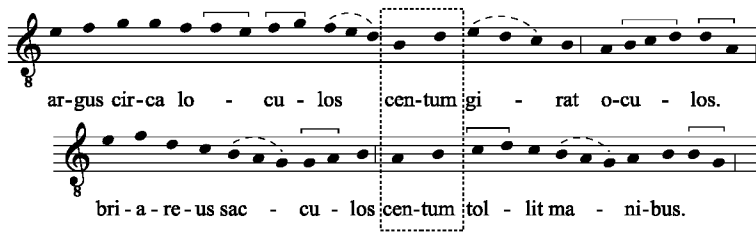


Contrairement à ce que l'on a pu observer dans d'autres exemples, la mélodie souligne ici plutôt la structure grammaticale que la figure poétique, de manière à préserver la compréhension des groupes sémantiques.

Dans *Quo me vertam nescio* (n°8), la strophe 6 se termine par quatre vers parallèles, marqués par l'anaphore de *centum* :

argus circa loculos
centum girat oculos.
briareus sacculos
centum tollit manibus.

Ici encore, la matière poétique met à disposition une structure aisément exploitable mais on constate que le compositeur n'a pas souhaité suivre les suggestions du texte :



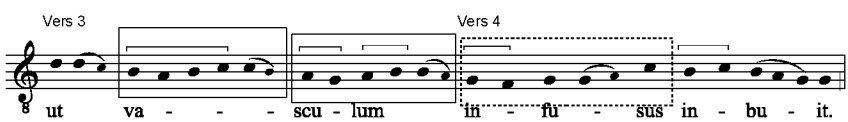
La seconde proposition musicale est moins expressive que la première qui insiste sur le *sol'* dès le début du premier vers. Ni les rimes (*loculos*, *saculos*, *oculos*), ni l'adjectif placé en anaphore (*centum*) ne sont prétexte à une répétition mélodique ou à une figure musicale. Pourtant, quelques vers auparavant, dans la même strophe, une autre

anaphore avait fait l'objet d'un traitement mélodique en *gradatio* (l'exemple a été donné au paragraphe précédent).

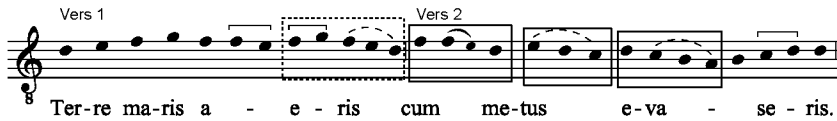
Il n'y a donc pas de système rhétorique qui incite à faire correspondre les effets du texte et les moyens musicaux. Le compositeur choisit de mettre en valeur certaines des figures et de laisser de côté les autres, même si cette dernière situation reste moins fréquente que la première. Tout comme l'utilisation des *colores* s'avère assez mesurée, celle des figures mélodiques révèle un souci d'économie. Elles sont parsemées, de manière assez irrégulière dans les conduits moraux. Certains conduits en comprennent plusieurs, d'autres aucune. Doit-on comprendre cette attitude comme le respect des conseils de mesure souvent répétés par les auteurs de traités rhétoriques ? La méfiance à l'égard des ornements, les risques de boursouflure que leur accumulation fait encourir sont un lieu commun, une précaution préalable à tout discours théorique sur l'*elocutio*. Le désir de créer la surprise peut également expliquer certains des choix qui sont faits. Le compositeur profite de la liberté qui lui est offerte de varier ses manières de faire entendre les figures à son auditoire, selon des niveaux d'exigence différents d'une composition à l'autre. Cette marge des possibles par rapport aux indications présentes dans les sons et les figures du texte montre également que la mélodie peut faire preuve d'une certaine indépendance en prenant une tout autre voie que celle que le texte lui indique. Les exemples qui vont suivre tendent à montrer une certaine indépendance de la part de la musique. L'observation des mélodies peut effectivement relever des constructions formelles identifiables à des figures, là où le texte n'en propose à priori aucune.

b. Figures musicales

La *gradatio* mélodique peut être utilisée, comme cela a été montré précédemment, pour marquer des récurrences sonores et une progression dynamique du texte. Dans l'exemple ci-dessous, emprunté à la première strophe du conduit *Fontis in rivulum* (n°2), la marche mélodique semble suivre les mots, alors même qu'aucune figure poétique ne s'y trouve :

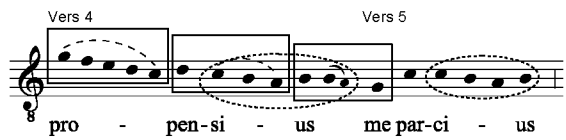


Le motif ornemental de broderie autour du *si*, placé sur la première syllabe de *vasculum*, est repris sur les deux syllabes suivantes au degrés inférieur, puis légèrement varié pour sa troisième apparition. On trouve une construction comparable au début de la strophe III de *Quo me vertam nescio* (n°8) aux vers 1 et 2, sur un motif plus modeste. La courte descente mélodique qui marque la rime du premier vers (*sol fa mi ré*) est employée au vers suivant et déclinée pour former une *gradatio* dont les trois membres enjambent la coupure du mot *metus* :



L'effet produit est une accélération dynamique car la marche induit la progression mélodique dans une logique à laquelle l'oreille se laisse prendre. L'intention n'est peut-être pas sans rapport avec le texte et l'évocation angoissée du voyage à Rome, image de l'impuissance du prélat (Philippe le Chancelier lui-même ?) face à sa hiérarchie aveugle. La rapidité de ces motifs ornementaux organisés en *gradatio* annoncent bien le naufrage dont il est question à la fin de la strophe, celui de la Curie.

Dans cet exemple, on peut constater que la figure musicale prend ponctuellement le pas sur la coupure des mots, sans pour autant nuire à l'idée qu'ils véhiculent. C'est encore ce que l'on constate dans ce passage du conduit *Homo natus ad laborem / tui status* (n°1). La figure de *gradatio* enjambe le vers et se superpose à un motif cadentiel récurrent (encerclé ci-dessous) qui marque la rime en *–ius* :



La *gradatio* encadrée est descendante par son mouvement mélodique et ses transpositions. Elle est aussi décroissante par le nombre de notes pour chaque membre et l'intervalle couvert (la quinte *sol-do*, la quarte *ré-la* et enfin la tierce *si-sol*), alors même que le texte est un appel à la

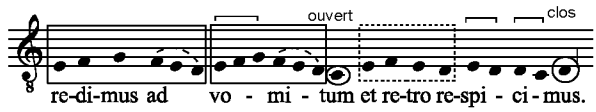
modération. Cette figure mélodique fonctionne en superposition à la logique structurelle des vers. La rime *–ius* est bien marquée par un motif identique, alors que la descente mélodique du troisième élément de la gradation se poursuit sur la première syllabe du vers suivant. Ce sont donc deux logiques qui s'affrontent, le rythme poétique et la dynamique mélodique, sans que l'une n'écrase l'autre.

Ces quelques exemples montrent une construction musicale d'ordre rhétorique et purement formelle. Elle entre en contradiction avec le placement des syllabes et des mots et parfois aussi des vers et des rimes. Le discours musical prend alors le pas sur l'intention poétique ou entre en conflit avec elle au détriment de la compréhension du texte. De telles complexités ne se rencontrent pas dans tous les conduits moralisateurs. Il est très significatif que ces exemples soient tirés de compositions de grandes proportions, dont les textes sont déjà eux-mêmes structurellement très ardus. Le poème présente en lui-même un certain nombre de difficultés qui nécessitent une attention soutenue de la part de l'auditeur. La rhétorique poétique ou musicale joue ici un rôle à l'opposé de ce que l'on a souligné dans d'autres situations. Elle n'est pas là pour flatter l'oreille, ni même pour clarifier le texte. Elle est un ornement qui s'adresse à l'esprit plus qu'à l'oreille, même si elle est véhiculée par les sons.

c. Figuration du sens

Les figures musicales relevées sont des procédés formels inspirés des pratiques poétiques. Leur finalité peut être multiple : elles peuvent servir à clarifier le discours par des effets sonores de répétition qui aident l'auditeur à trouver des repères ; elles peuvent au contraire ajouter à la structure du texte un autre niveau d'organisation, plus ou moins contradictoire avec lui. Cette surcharge par superposition de cadres formels de diverses envergures permet un exercice de l'esprit et une méditation exigeante du sens. Car c'est bien la transmission et l'appropriation du message moralisateur qui semble à l'origine de cette pratique poético-musicale, quelle que soit la stratégie mise en œuvre. Est-il possible d'étendre la dimension rhétorique dont nous avons amplement souligné les aspects formels, à une interprétation plus symbolique ? Il me semble en effet que très ponctuellement, une rhétorique musicale plus figurative affleure dans les conduits moralisateurs, liée au sens du texte et à une intention d'illustration de celui-ci. Les quelques exemples qui suivent tentent d'expliquer cette proposition.

La mélodie des vers 5 et 6 de *Nitimur in vetitum* (n°14) est particulièrement redondante. Elle tourne sur elle-même, comme une illustration du sens du texte qu'elle porte, *redimus ad vomitum et retro respicimus* :



La vanité et la vacuité de la vie humaine sont rendues par la simplicité des motifs et leur répétition qui suggère l'ennui et le retour cyclique des événements. On peut objecter à cette interprétation que la mélodique de ce conduit est un *contrafactum* d'une chanson profane, *Quant li lousignloz jolis*[46]. L'auteur du texte latin place les syllabes sur des contours mélodiques qui existent déjà. Cependant, il est parfaitement libre des mots qu'il choisit. Il est possible que cette mélodie sinueuse lui ait inspiré l'idée de cette citation scripturaire. Par ailleurs, il me semble que le vers *redimus ad vomitum* fait écho au premier vers par ses sonorités (*Nitimur in vetitum*) et clarifie l'architecture de la strophe[47]. Cette construction complexe joue donc sur plusieurs niveaux d'intertextualité, soulignés par les jeux sonores poétiques et mélodiques. Le principe de la contrafacture doit être compris comme un exercice extrêmement savant. L'application de contraintes multiples relève de ce défit que le poète-compositeur s'impose en entreprenant une telle composition.

De toute évidence, la mélodie de *Fontis in rivulum* (n°2) n'est pas empruntée. Nous avons déjà constaté combien ce conduit est difficile,

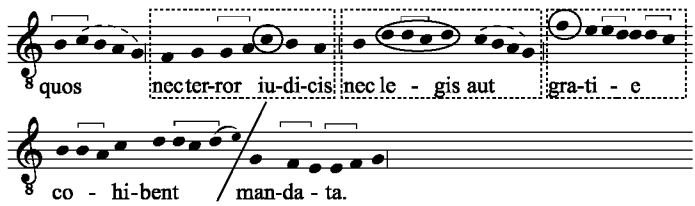
46. Il existe deux chansons vernaculaires connues sur la mélodie de ce conduit (voir H. TISCHLER (éd.), *Trouvère Lyrics with Melodies*, vol. 10, *CMM* 107, Neuhausen, 1997, n°897). L'une (*Quant li lousignolz jolis*) est attribuée au Châtelain de Coucy ou à Raoul de Ferrières selon les sources. Cette chanson a probablement connu une grande popularité car elle est citée par Johannes de Grocheo dans son traité comme exemple de *cantus coronatus* (éd. E. ROHLOFF, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht*, vol. 2, Leipzig, 1943, p. 50). L'autre chanson vernaculaire (*L'autrier m'iere rendormiz*) est anonyme et de toute évidence postérieure à la première, car elle cite clairement son modèle. Voir l'étude de R. FALCK, « Zwei Lieder Philipps des Kanzlers und ihre Vorbilder », *AfM*, 24 (1967), p. 81-98.

47. Voir p. 153.

non seulement par sa structure, mais aussi par l'indépendance de la musique par rapport au texte. Il arrive aussi, dans cette même œuvre, que la mélodie puisse être interprétée comme une représentation de l'idée véhiculée par les mots. La fin de la strophe III s'achève par l'énumération des manifestations de la puissance divine :

quos nec terror judicis
nec legis aut gratie
cohibent mandata.

En ignorant ces recommandations, les clercs courent à leur perte. La mélodie instaure une progression vers l'aigu entre les trois éléments juxtaposés, pour faire du mot *gratie* le *climax* de la phrase :

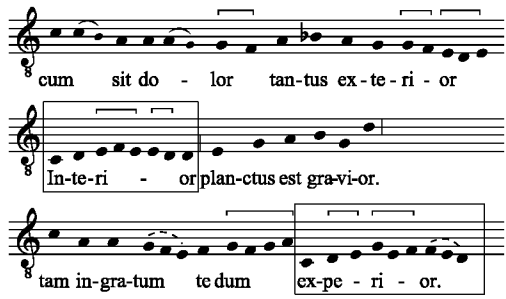


Le mot *mandata* auquel se réfèrent les deux génitifs *legis* et *gratie* est rejeté en fin de vers dans un registre plus grave, pour marquer un contraste avec ce qui précède. L'isolement du dernier mot de la strophe permet de faire ressortir la cadence, mais aussi de valoriser la progression mise en place par la musique. Le sens du mot est également appuyé. Le passage dans le grave figure l'autorité exprimée par ces *mandata*. Dans cet exemple, la mélodie informe plus que le texte sur la gravité des transgressions commises par les clercs accusés. Elle est construite de manière à laisser une forte impression mais aussi une matière à méditer. La perspective de la Grâce est la plus haute autorité invoquée pour faire revenir les clercs dévoyés dans le juste chemin, car la crainte du Jugement dernier peut aussi s'appuyer sur la bonté du Juge.

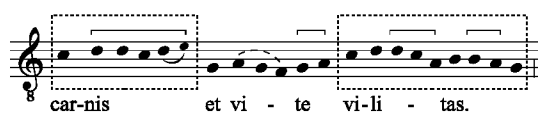
Dans *Homo vide que pro te patior* (n°13), la mélodie de la fin de la strophe donne à entendre ce que le texte ne dit pas. Voici ces quelques vers :

cum sit dolor tantus exterior
Interior planctus est gravior
tam ingratum te dum experior.

Le poème compare les douleurs physiques de la Crucifixion et les douleurs psychologiques, l'affliction ressentie par le Christ. Ce sont ces peines « intérieures » qui sont la cause de la plus grande souffrance. La mélodie fait entendre le mot *interior* sur la même formule que le verbe final à la première personne, *experior* :

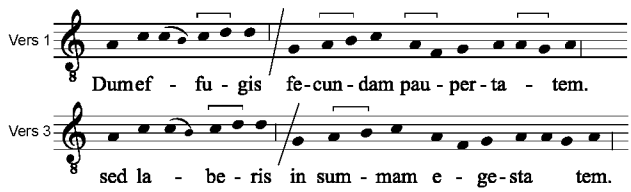


Ce que le Christ ressent (*experior*) est donc clairement relié par les sons à l'adjectif qui exprime sa douleur la plus intolérable (*interior*). Le comparatif *gravior* est accompagné d'une mélodie déstructurée, faite de deux intervalles disjoints, une tierce et une sixte. Comme dans l'exemple précédent, le dernier mot de la strophe (*experior*) est chanté sur une formule conclusive, séparée du début du vers par un intervalle mélodique de sixte. Peu utilisé dans la monodie médiévale, l'intervalle de sixte se trouve ici employé à deux reprises en l'espace de deux vers, dans un passage d'un lyrisme manifeste.

C'est encore la conclusion d'un autre conduit que je propose d'observer. À la fin de la strophe 2 de *Homo qui semper moreris* (n°11), la chair (*carnis*) et la vulgarité (*vilitas*) sont mises en relation par l'utilisation des hauteurs mélodiques :

Le court mélisme sur *carnis* commence par un motif de broderie sur *do* et *ré* puis se termine vers l'aigu (mouvement ouvert). Le mot *vilitas* commence de la même manière mais rejoint la finale *sol* (cadence close). Les deux mots sont séparés par un court passage mélodique dans un registre plus grave, autour de la finale. L'intervalle mélodique

de sixte entre *carnis* et *et* marque la séparation entre les deux génitifs. La mélodie insiste davantage sur le lien sémantique et grammatical entre la vulgarité et la chair, le premier des deux génitifs dépendants de *vilitas*. À l'inverse, les sons du texte valorisent le lien entre le nom et le second génitif par l'assonance entre *vite* et *vilitas*. La musique joue ici un rôle comparable à celui du prédicateur car elle concourt à donner une interprétation du texte. La hiérarchie entre *carnis* et *vite* est clarifiée au moyen de la répartition des hauteurs, explication qui n'est pas donnée par le texte seul.

Le saut mélodique peut donc, à l'encontre de la ponctuation du texte, mettre en valeur ou en rapport des mots entre eux, et par là même, être porteur de sens. Ce dernier exemple n'intervient pas à la fin d'une strophe, mais au début. Il s'agit de l'incipit de la deuxième strophe de *O labilis sortis* (n°9). La strophe commence par une structure mélodique répétitive ABAB et la figure est opérationnelle lors des deux interventions de A (vers 1 et 3) :



À la moitié du vers, la mélodie marque une rupture par un intervalle de quinte et reprend dans le grave. D'un point de vue formel, cette construction mélodique particulière permet de marquer la rime interne en *–is*. Dans une perspective plus expressive, elle peut être interprétée en relation avec le contenu du poème, et plus particulièrement de cette strophe. Le dessin mélodique suspensif permet en effet de faire ressortir le parallélisme des expressions *dum effugis* et *sed laberis*. La confrontation de ces deux incipit de vers résume le sens de cette strophe. Les actes de l'homme pour sortir de sa condition (la fuite exprimée par *effugis*) ne sont qu'un leurre et ne font qu'augmenter la chute (*sed laberis*). Les expressions *fecundam paupertatem* et *in summam egestatem* sont donc symboliquement chantées dans un registre plus grave.

Tous les conduits montrés dans ces exemples sont strophiques. Les effets présentés ne valent assurément que pour leur apparition dans la première strophe du texte. En toute logique, c'est à ce texte que le compositeur songe lors de la mise en musique. C'est précisément sur

ces mots qu'il construit la mélodie (sauf dans les cas de *contrafactum* où la relation est inversée). Le fait que ces « figuralismes » ne fonctionnent pas lors du remploi de la mélodie aux strophes suivantes, n'empêchent pas qu'ils soient efficaces pour cette première strophe. L'usage de signaux sonores inhabituels, comme les sauts d'intervalles relevés dans les exemples présentés, semble inspiré par le texte, ses sons, mais surtout son sens. Le compositeur manifeste parfois le désir d'utiliser la musique pour exprimer plus clairement des idées du texte, ou encore utiliser le pouvoir de représentation de la ligne mélodique pour affiner, voire interpréter le sens du texte. Dans cette optique, on peut avancer que la musique est en rapport de commentaire ou d'exégèse avec le texte[48]. Elle s'ajoute à celui-ci dans l'épaisseur du sonore et utilise son propre langage pour interagir avec le signifiant et le signifié. Le terme « figuralisme » est certainement un peu fort et marqué par l'histoire pour désigner ces mouvements mélodiques éloquents. Il ne s'agit pas d'une représentation du mot lui-même comme dans les périodes ultérieures, mais plutôt d'une figuration symbolique de l'idée au moyen de la « mise en forme sonore » des mots.

Les compétences de l'auteur des conduits monodiques moralisateurs sont donc multiples et dépassent largement le seul savoir musical. Sa maîtrise de la rhétorique poétique ne lui sert pas seulement à construire le texte. Ces structures rejaillissent et organisent la pensée mélodique d'une manière comparable aux *colores* formées par les mots. Cette virtuosité n'est jamais gratuite. Elle sert le sens et la communication mais aussi la réflexion. La mise en place de structures denses permet à l'esprit de s'arrêter et de méditer le message, de s'adonner à la « mastication » du contenu spirituel. Philippe le Chancelier met à contribution les connaissances et les savoir-faire qui font de lui un intellectuel parisien et un universitaire connaisseur des *artes poeticae* mais aussi de toutes les stratégies mises en œuvre dans une démarche de conviction.

48. Pour un traitement plus large de l'hypothèse d'une exégèse « musicale » dans l'ensemble du corpus attribué à Philippe le Chancelier, voir A.-Z. RILLON-MARNE, « Composition musicale et exégèse biblique au début du XIII[e] siècle », *Journées d'hommage à Gilbert Dahan*, éd. A. NOBLESSE-ROCHER, Paris, 2012, p. 109-128.

Chapitre 5 : Poésie moralisatrice et prédication, des modes de fabrication communs ?

La proximité de contenu entre les conduits moralisateurs et la prédication de Philippe le Chancelier a parfois été signalée. Dans la publication de sa thèse sur l'auteur, J.-B. Schneyer consacre un court chapitre à prouver l'identité de personne entre le prédicateur Philippe le Chancelier et le poète Philippe de Grève en confrontant des extraits de sermons et de poèmes[1]. La démonstration met en évidence des ressemblances de contenu et de langue mais elle se fonde sur les attributions suggérées par les auteurs des *Analecta Hymnica* selon des ressemblances stylistiques plus intuitives que justifiées par les sources. J.-B. Schneyer compare ainsi quelques sermons de Philippe avec des conduits qui ne lui sont pas attribués par les sources. Cependant, même si les objectifs premiers (montrer des termes récurrents et l'identité d'auteur) sont fragilisés du fait des attributions fautives prises en compte, la démarche comparative met en évidence des ressemblances très convaincantes entre deux types de discours et deux modes de communication. Cette piste a rarement été suivie, si ce n'est de manière très allusive par les musicologues qui signalent l'identité de contenu entre les conduits et les sermons. Dans son article sur le dixième fascicule du manuscrit F, Ruth Steiner situe les conduits monodiques de Notre-Dame dans cette perspective :

> The fact that similar criticism is found in sermons however suggest that perhaps the poems were written simply for the purpose of conveying a generally accepted teaching in a particularly memorable way.[2]

1. J. B. Schneyer, *Die Sittenkritik in den Predigten Philipps des Kanzlers*, Münster, 1962, p. 26-29.

Les conduits et les sermons sont envisagés dans une identité de fonction : les conduits disent autrement, de manière plus simple et plus courte, ce que les prédicateurs développent dans leurs sermons. La réflexion n'est malheureusement pas poussée plus avant. Heinrich Husmann poursuit le même raisonnement quand il décrit la petite collection du manuscrit dominicain du couvent sainte Sabine (XIV L3) de Rome[3]. Il suggère que les huit compositions de Philippe le Chancelier collectées dans cette source liturgique ont été utilisées pour accompagner certains sermons dans le cadre d'une prédication dominicaine enrichie de poèmes chantés[4]. Son hypothèse va donc plus loin puisqu'il imagine les circonstances d'interprétation et le contexte d'utilisation de ces compositions, sujets sur lesquels les sources sont muettes. Malgré ces quelques propositions intéressantes sur la fonctionnalité éventuelle des conduits, aucune étude n'a été menée pour comprendre ce que ces deux types de discours pouvaient nous apprendre l'un sur l'autre. Ont-ils des techniques communes ? Font-ils appel à des savoir-faire et des méthodes de composition similaires ? Utilisent-ils des stratégies identiques pour convaincre ?

1. LA PRÉDICATION AU DÉBUT DU XIII^E SIÈCLE, RAPPEL HISTORIQUE

« Praedicatio est manifesta et publica instructio morum et fidei, informationi hominum deserviens, ex rationum semita et auctoritatum fonte proveniens[5] ». Cette célèbre définition de la prédication nous est donnée par Alain de Lille dans les premières lignes de sa *Summa de*

2. R. STEINER, « Some Monophonic Latin Songs Composed around 1200 », *MQ*, 62 (1966), p. 62.
3. H. HUSMANN, « Ein Faszikel Notre-Dame Kompositionen auf Texte des Pariser Kanzlers Philipp in einer dominikaner Handschrift (Rom, Santa Sabina XIV L3) », *AfM*, 24 (1967), p. 1-23. Voir la présentation du manuscrit Sab p. 77.
4. H. HUSSMAN, *art. cit.*, p. 19 : « Man kann sich vorstellen, daß sie genau so gut einige Verse oder ein Gedicht des Kanzlers in einer Predigt rezitierten und, um wieder auf die Musik zu kommen, wie ein besonders musikkundiger Prediger ein Gedicht des Kanzlers nicht nur aufsagte, sondern vorsang. Bei einem solchen Zweck hätte die Eintragung der Kanzlerstücke in die Gebrauchshandschrift eines Reisepredigers, die sich, wie wir sahen, auf ein Minimum von Gesängen beschränkt, einen wirklichen Sinn. »
5. *PL* 210, col. 111 (La prédication est l'instruction manifeste et publique des mœurs et de la foi, vouée à l'information des hommes, née du chemin de la raison et de la source des autorités).

arte praedicatoria. Dès la fin du XIIe siècle, la prédication devient l'objet d'un savoir qui a désormais besoin d'être définie, expliquée, enseignée, témoignant de transformations profondes de ses usages, de ses objectifs et de ses méthodes.

1.1 Mutations idéologiques

Traditionnellement, l'homélie est un commentaire oral et linéaire d'une citation scripturaire[6]. La méthode est alors proche de celle de la glose écrite des exégètes. La prédication est réservée à l'évêque, à moins qu'il ne délègue cette tâche à des prêtres. C'est le canon 10 du quatrième concile de Latran en 1215 qui institutionnalise l'ouverture de la pastorale à l'ensemble des membres du clergé, de manière à accroitre le nombre des fidèles touchés par la parole[7]. Pourtant, ce renouveau de la pastorale avait commencé bien avant, et le concile ne donne pas une impulsion mais entérine la pratique.

Avant la fin du XIIe siècle, l'auditoire des sermons était le plus souvent clérical et la prédication aux laïcs ne constituait pas une priorité de la mission sacerdotale. À partir de la fin du XIIe siècle, les conditions de la prédication changent profondément, en réponse à de nouveaux besoins et idéaux[8]. Pierre le Chantre et certains des théologiens de sa génération ont redéfini les modalités et les objectifs du discours sacré. Les effets de la pensée de ces réformateurs concernent principalement la manière d'envisager la mission et les devoirs du sacerdoce des clercs. La prédication est en première ligne pour agir dans la société et sur les fidèles. Elle doit ouvrir la voie du Salut en utilisant les outils et les arguments façonnés par les maîtres. Il s'agit en réalité plus d'une réévaluation des méthodes et des objectifs de la théologie et de l'exégèse enseignées dans les écoles, que de la remise en question de leurs fondements mêmes. Pierre le Chantre est souvent

6. Les historiens distinguent généralement les deux périodes de l'histoire de la prédication en utilisant « homélie » pour désigner les textes relevant de la prédication linéaire, par opposition aux « sermons » dont la structure est fortement liée aux méthodes universitaires. Il va de soi que cette distinction lexicale n'a rien de médiéval. L'usage des termes pour désigner les textes de la prédication est assez fluctuant d'un auteur à l'autre, mais *sermo* tend à s'imposer à partir de la fin du XIIe siècle. Voir J. Longère, « Le vocabulaire de la prédication », *La lexicographie du latin médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen Âge : Paris 18-21 octobre 1978*, Paris, 1981, p. 303-320.
7. Canon 10 de Latran IV, traduction de R. Foreville, *Latran I, II, III et IV*, Paris, 1965, p. 342-372.
8. N. Bériou, *L'avènement des maîtres de la Parole : la prédication à Paris au XIIIe siècle*, Paris, 1998.

désigné, à juste titre, comme le chef de file de ce mouvement, que les historiens ont coutume de nommer « école biblique-morale »[9]. Son enseignement et ses écrits nous renseignent sur l'influence et le rôle initiateur qu'il a joué sur ce « cercle » théologique. Bien qu'aucun sermon ne lui soit attribué dans les sources qui nous sont parvenues, son rôle sur l'évolution idéologique et formelle de la prédication est immense. Il considère que la théologie et l'explication du sens caché des Écritures ne doivent pas être tournées vers la seule contemplation et la spéculation, mais au contraire trouver leur application dans le siècle. Le théologien doit mettre sa science au service de la morale et son outil ultime réside dans la prédication. Dans son *Verbum abbreviatum* il explique l'usage qui doit être fait de la *sacra pagina*[10]. La célèbre distinction entre les trois étapes que sont la *lectio*, la *disputatio* et la *praedicatio* définit l'ampleur et les objectifs des études bibliques. La lecture permet dans un premier temps de méditer et de commenter le texte. La dispute met en évidence et résout ses éventuelles contradictions ou obscurités. La prédication achève la démarche en mettant à profit les étapes antérieures pour mettre le savoir biblique à la portée des fidèles. Elle est le but vers lequel doivent tendre les efforts du théologien, degré ultime de la science. Mais cet exercice de la parole n'est pas le seul moyen à disposition du clergé pour véhiculer l'enseignement moral révélé par le texte sacré. Le prédicateur doit avant tout montrer l'exemple par ses actes, tout comme le Christ l'a fait. La prédication idéale emprunte un langage simple, accessible et utile au plus large auditoire. Le contenu doit avant tout expliquer aux fidèles comment discerner les vertus et se protéger des vices. Tous les membres du clergé ont pour devoir de s'impliquer dans cette transformation morale de la société. Dispenser les sacrements, conseiller et

9. Terme en usage depuis l'ouvrage de M. GRABMANN, *Die Geschichte der scholastischen Methode*, t. 2, Fribourg, 1911, p. 467-501. J. CHÂTILLON donne une synthèse parfaitement claire du sujet dans « Le mouvement théologique dans la France de Philippe Auguste », *La France de Philippe Auguste, le temps des mutations. Actes du colloque international organisé par le CNRS (Paris, 29 septembre-4 octobre 1980)*, éd. R.-H. BAUTIER, Paris, 1982, p. 881-902. L'ouvrage de référence sur Pierre le Chantre reste J. BALDWIN, *Masters, Princes and Merchants. The Social Views of Peter the Chanter and his Circle*, 2 vol., Princeton, 1970.

10. *Petri Cantoris Parisiensis Verbum adbreviatum : textus conflatus*, éd. M. BOUTRY, *CCCM* 196, Turnhout, 2004, I, 1 : « In tribus autem constitit exercitium sacre Scripture : in lectione, disputatione et praedicatione » (L'exercice des Saintes Écritures se partage en trois : la lecture, la dispute et la prédication).

prêcher sont les tâches des curés. C'est pourquoi Pierre le Chantre agit pour la formation des étudiants parisiens qui diffuseront l'enseignement du maître dans leurs futures charges et les paroisses éloignées.

Ce mouvement en faveur d'une théologie plus active peut sembler en contradiction avec la pensée plus dialectique de certains théologiens des écoles, héritiers de Pierre Abélard et Gilbert de la Porrée. Deux visions de la théologie s'affrontent : d'une part une théologie comme science rigoureuse et spéculative et d'autre part une théologie appliquée qui permet de mettre à disposition de tous les enseignements de la *sacra pagina.* Cependant, dire que seul le dernier courant moral serait à l'origine des transformations de la prédication serait une simplification abusive. En effet, le courant dialectique joue lui aussi son rôle dans la définition de la prédication en tant que rempart aux doctrines hérétiques et reflète le besoin d'une argumentation solide quand il s'agit de défendre le dogme. Un auteur comme Alain de Lille en est une parfaite illustration : dialecticien parmi les plus doués de sa génération, il est aussi l'auteur de nombreux sermons ainsi que l'une des premières *artes praedicandi.* Le climat parisien du dernier tiers du XIIe siècle instaure donc de profondes mutations qui s'apprêtent à bouleverser les modalités de production du savoir et les contenus de la pensée médiévale.

Cette prédication universitaire s'inscrit dans un contexte urbain en plein essor où la menace hérétique est pressante. L'encadrement des fidèles passe par l'explication du Salut et de la théologie morale élémentaire, mais aussi par l'exhortation à la Croisade et au combat contre tous ceux qui mettent en l'Église danger. Renouvelée dans ses objectifs, la prédication voit ses formes et techniques considérablement modifiées. Désormais conçu comme un outil de communication orale, le sermon universitaire adapte à ses fins la rhétorique oratoire héritée de l'Antiquité. Cette évolution survient entre 1170 et 1210, ce qui n'empêche pas certains prédicateurs tardifs de continuer à pratiquer une prédication selon les formes linéaires traditionnelles ou de faire un mélange des nouveaux acquis et des habitudes. Philippe le Chancelier est un bon exemple d'une prédication de transition, encore souvent redevable des usages antérieurs, tout en intégrant certaines innovations.

1.2 Innovations techniques

Les sermons des prédicateurs universitaires, héritiers de Pierre le Chantre ou d'Alain de Lille, prennent pour thème une courte citation, contrairement aux pratiques antérieures qui commentaient de larges passages de la Bible. Le thème se compose ainsi généralement d'un seul verset biblique, présenté en ouverture du sermon. Il est sectionné en parties, souvent au nombre de trois, formant le plan du sermon. L'annonce de ces parties suit l'exposition du thème. Ce court passage appelé *divisio* est un moment clé de la rhétorique du sermon car il permet à l'orateur de faire comprendre la démarche formelle ainsi que le sens global de son exposé à l'auditoire.

Le sermon peut être pourvu d'une introduction ou exorde, prononcée avant ou juste après le thème. Souvent appelé *prothème*, cet ajout introduit un thème secondaire emprunté à la Bible ou aux Pères et fait fonction d'appel à la prière, au recueillement nécessaire pour l'audition du sermon. Il est nécessairement pourvu des précautions rhétoriques de rigueur, exprimant la modestie de l'orateur et louant les qualités de l'auditoire. Les principes de la *captatio benevolentiae* ne sont pas une spécificité de la prédication médiévale et on les retrouve dans les traités rhétoriques depuis l'Antiquité. Cependant, dans le contexte de la pastorale, cette introduction permet d'affirmer l'importance et la hauteur de la mission dont l'orateur est investi et de placer l'auditeur dans les conditions d'écoute appropriées à la solennité du moment.

Vient ensuite le cœur du sermon, le développement de la citation annoncée par le thème, au moyen des diverses techniques de *dilatatio*. Chaque terme du thème fait l'objet d'un travail d'explication et d'enrichissement pour convaincre du sens moral du passage des Écritures cité en incipit. Les autorités et les raisonnements sont les deux moyens utilisés pour emporter l'adhésion de l'auditoire. Les méthodes peuvent être empruntées à l'exégèse, comme l'explication des mots par l'étymologie, l'interprétation des noms bibliques, les comparaisons et similitudes. Les développements selon les différents niveaux de sens d'un mot ou d'une expression sont aussi une méthode de commentaire qui se généralise au début du XIII^e^ siècle. Les *distinctiones* donnent, pour un terme donné, tous les sens connus et généralement classés selon la progression désormais courante : sens historique ou littéral, sens allégorique, sens moral ou tropologique, sens anagogique. La

production de recueils de *distinctiones*, dont ceux de Pierre le Chantre (*Summa Abel*) et d'Alain de Lille sont les premières contributions, ont pour but de fournir aux prédicateurs des outils pertinents et pratiques pour mémoriser des schémas servant à développer le corps du sermon[11]. L'argumentation se construit donc ainsi sous la forme de « tiroirs », chaque sous-partie pouvant faire l'objet de divisions supplémentaires, enrichissant l'interprétation de la phrase prise comme point de départ. Le parcours de l'argumentation et les divisions successives à l'intérieur des parties sont toujours très clairement annoncés pour que la démarche n'échappe pas à l'auditeur.

Le recours aux autorités, majoritairement la Bible, mais aussi parfois les Pères, les théologiens ou les poètes classiques, donne au discours une caution qui participe de l'entreprise de conviction et de moralisation. La citation du thème et les termes qui en sont dégagés sont traités comme des leviers qui convoquent d'autres citations, par analogie de mot ou de sens. Ainsi, un réseau lexical biblique se met en place, permettant au prédicateur de s'écarter du thème initial tout en inscrivant le discours dans une tradition textuelle qui consolide son argumentation et instruit son auditoire. Une telle construction du discours par analogies exige une connaissance experte des textes scripturaires. Le repérage dans ces réseaux est développé par l'habitude de lire, d'entendre et de méditer sur les Écritures. Un peu plus tard, les recueils de *concordanciae* viendront en aide à la mémoire des prédicateurs, en assemblant, pour chaque mot, toutes ses occurrences dans la Bible[12]. Cette aptitude à « jongler » avec le texte n'est certes pas nouvelle mais elle est désormais plus technique et plus exigeante. La maturation de la culture biblique opérée dans les écoles tout au long du XIIe siècle trouve une application pratique et des réalisations systématiques dans la prédication dite universitaire. C'est notamment grâce aux efforts des savants du XIIe qui travaillent sur la langue et les traductions du texte biblique pour éliminer les erreurs de compréhension et le rendre plus clair, qu'est rendue possible cette maîtrise virtuose du texte sacré.

Le renouveau de la prédication et le désir de rendre le sermon accessible à un auditoire plus large incitent également les orateurs à ménager des moments de séduction dans le cours de leur discours plutôt technique. L'exploitation des paraboles de la Bible est très

11. R. H. et M. A. Rouse, « Biblical *Distinctiones* in the XIIIth Century », *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, 41 (1974), p. 27-37.

12. R. H. et M. A. Rouse, « The Verbal Concordance to the Scripture », *Archivum Fratrum Praedicatorum*, 44 (1974), p. 5-30.

appréciée car la narration permet une représentation mentale plus concrète des problèmes et des préceptes moraux présents dans le texte et, en conséquence, en facilite la mémorisation. C'est aussi pour le prédicateur une manière de suivre l'exemple du Christ. Les prédicateurs ont bien compris l'attrait de la narration pour ménager l'attention, comme en témoigne la généralisation de l'usage de l'*exemplum*[13]. Ces récits brefs, mettant en scène des personnages souvent issus du quotidien, sont utilisés de manière interchangeable pour illustrer le propos moral et souvent eschatologique du sermon. Ils prennent place de manière privilégiée dans la dernière partie du sermon, au moment où l'attention de l'auditoire est la plus fragile, déjà lassée de ce qui a précédé. Ces *exempla* ont pour caractéristique d'être narratifs mais aussi véridiques, ce qui les distingue de la *fabula* et leur confère une autorité qui participe de la démarche de conviction. Ils nous parviennent collectés dans des livres à l'usage des prédicateurs qui y trouvent matière à illustrer leurs sermons. Ces recueils sont encore exceptionnels dans la première moitié du XIII^e^ siècle mais leur multiplication par la suite montre leur succès et leur utilité dans le cadre d'une démarche de prédication efficace.

Ces transformations profondes des méthodes et des dimensions de la prédication sont le résultat de la volonté de toucher de nouveaux auditoires et de rendre le discours plus convaincant. La réflexion sur le sermon en termes de rhétorique est un fait relativement nouveau à la fin du XII^e^ siècle. Il augmente tout au long des siècles suivants comme en témoigne le nombre des traités (*artes praedicandi*) ainsi que la spécialisation des outils livresques destinés à soulager le travail technique et la mémoire des prédicateurs[14]. La prise en compte de l'auditoire est sensible à différents niveaux. Les traités de prédication conseillent aux orateurs de s'adapter à leur public. La langue est le premier indice d'une prédication populaire. La prédication en langue romane s'intensifie[15] bien que de nombreux textes nous parviennent en latin avec les mentions *in gallico* ou *ad populum.* La version latine transmise par le manuscrit n'est donc pas, dans le cas de cette prédication populaire, celle qui fut dispensée et prononcée dans la réalité.

13. Cl. BREMOND, J. LE GOFF et J.-Cl. SCHMITT, *L'« exemplum »*, Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 40, Turnhout, 1982.

14. Fr. MORENZONI, *Des écoles aux paroisses. Thomas de Chobham et la promotion de la prédication au début du XIII^e^ siècle*, Paris, 1995.

15. M. ZINK, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, 1976.

Les étudiants responsables de ces notes ont probablement jugé plus utile pour eux-mêmes de transcrire en latin les mots de ce discours prononcé à destination du peuple, dans sa langue vernaculaire. Pour le prédicateur, il devient impératif de toucher au plus près son auditoire, donc de rendre son sermon clair et attractif. L'adaptation du discours à l'auditoire est manifeste dans les sermons *ad status*, c'est-à-dire selon la catégorie sociologique du public[16]. Dans la dernière partie de sa *Summa de arte praedicatoria*, Alain de Lille propose plusieurs exemples de sermons en précisant à quels types d'auditoire ils se destinent : *ad milites*, *ad oratores seu advocatos*, *ad principes et judices*, *ad claustrales*, *ad sacerdotes*, *ad conjugatos*, *de viduis*, *ad virgines* et pour finir, *ad somnolentos*[17]. Les collections de sermons *ad status* sont relativement peu nombreuses, puisqu'il ne nous en est parvenu que cinq, mais elles témoignent du souci de mieux prendre en compte les différentes catégories qui composent la société des fidèles. Chez Jacques de Vitry, élève de Pierre le Chantre, cette préoccupation est particulièrement affirmée : sa collection de sermons *ad status*, composée entre 1226 et 1240, contient soixante-quatorze textes dédiés à trente-neuf états différents[18]. Cependant, dans les exemples de prédication *ad status* qui nous sont parvenus, la prise en compte des circonstances et de l'auditoire n'affecte que le contenu (choix des exemples et des métaphores, recours à des proverbes et des expressions imagées) et non la forme qui reste celle que nous avons rappelée plus haut. L'essor de cette prédication populaire accompagne et participe de l'essor des nouveaux ordres religieux dont la mission première est d'agir pour l'instruction des fidèles par leur exemple et leur parole. Les ordres mendiants sont très tôt implantés à Paris malgré les réticences de certains ; ils jouent un rôle actif dans les transformations formelles de la prédication, la production de manuscrits, de recueils ou d'outils. C'est dans ce milieu bouillonnant, où la langue est utilisée comme une arme pour émouvoir et convaincre, où les enjeux oratoires de la performance sont présents à l'esprit de tous les ecclésiastiques et éprouvés par l'ensemble de la communauté des fidèles, que Philippe le Chancelier élabore toute une série de miniatures poétiques et musicales, à l'intention de ceux pour qui la morale des sermons ne suffit pas.

16. N. Bériou, *L'avènement...*, p. 293 *sq.*
17. Alain de Lille, *Summa de arte praedicatoria*, *PL* 210, col. 109-198.
18. C. Muessig, « Audience and Preacher: Ad status Sermons and Social Classification », *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*, éd. C. Muessig, Leiden-Boston-Cologne, 2002, p. 255-276.

2. PHILIPPE LE CHANCELIER, UN POÈTE INFLUENCÉ PAR SA PRATIQUE DU SERMON

La poésie subit, elle aussi, l'onde de choc des mutations intellectuelles[19]. Les écoles urbaines produisent une génération de poètes engagés dans le projet de réforme de la société des fidèles et de moralisation de l'Église. Le combat mené dans certains textes poétiques et par l'intermédiaire de leur transmission est le même que celui qui est mené dans les sermons les plus virulents. Philippe le Chancelier, par sa contribution abondante dans les deux genres, est une figure emblématique de cette guerre contre les vices, menée au moyen des mots et de la parole. Quels sont les moyens linguistiques et rhétoriques communs au poète et au prédicateur ?

2.1 La présence de l'autorité biblique : citation et concordances

L'importance primordiale du texte biblique dans les sermons vient d'être rappelée : la Bible et son explication sont l'origine du sermon, sa raison d'être, son « prétexte » dans tous les sens du terme. En partant d'un verset (le thème), le prédicateur construit un réseau de citations par concordances de mots qui permet de construire un discours solide et convaincant, arc-bouté sur l'*auctoritas* du texte sacré. La lecture des textes des conduits moraux de Philippe le Chancelier révèle également l'emprise du texte biblique sur la langue poétique. Cet usage des citations n'est certes pas une exception dans le paysage de la poésie latine médiévale. Toute écriture en latin se nourrit du texte sacré. La Bible est en effet un langage idéal, le Verbe par excellence, un modèle et une source d'inspiration inépuisable pour tous les poètes. Son texte constitue la trame de tout discours, comme elle est celle de la pensée d'un homme d'Église. Malgré cette omniprésence, il est intéressant de s'interroger sur l'utilisation qui est faite des citations dans les conduits, dans la mesure où leur auteur maîtrise les techniques relatives à celles-ci dans le contexte de la prédication.

19. P. BOURGAIN, « Le tournant littéraire du milieu du XII^e^ siècle », *Le XII^e^ siècle, Mutations et renouveau en France dans la première moitié du XII^e^ siècle*, éd. Fr. GASPARRI, Paris, 1994, p. 303-323 ; H. SCHÜPPERT, *Kirchenkritik in der lateinischen Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts*, Munich, 1972.

Les conduits utilisent abondamment les citations au moment de l'incipit. Treize des vingt conduits sélectionnés pour cette étude commencent par une citation plus ou moins fidèle du texte biblique ou d'un auteur classique :

Incipit	Texte cité	Référence
Homo natus ad laborem / tui status (n°1)	Homo ad laborem nascitur	Job 5, 7
Ad cor tuum revertere (n°3)	et qui timet Deum convertet ad cor suum	Ecclésiastique 21, 7
Quid ultra tibi facere / vinea mea potui (n°4)	Quid est quod debui ultra facere vineae meae et non feci ei ?	Isaïe 5, 4
Vanitas vanitatum (n°5)	Vanitas vanitatum omnia vanitas	Ecclésiaste 1, 2
Excutere de pulvere (n°6)	Excutere de pulvere consurge, sede Ierusalem	Isaïe 52, 2
Ve mundo a scandalis (n°7)	Vae mundo a scandalis !	Matthieu 17, 18
Quo me vertam nescio (n°8)	quo me vertam nescio	Cicéron, Quintilien[20]
Bonum est confidere (n°12)	Bonum est confidere in dominorum Domino	Psaume 117, 8
Homo vide que pro te patior (n°13)	Videte si est dolor sicut dolor meus	Lamentations 1, 12
Nitimur in vetitum (n°14)	nitimur in vetitum semper cupimusque negata	Ovide, *Amores*, LIII, Élégie 4
Veritas equitas (n°17)	quia corruit in plata veritas et aequitas	Isaïe 59, 14
Cum sit omnis caro fenum (n°18)	Omnis caro foenum et omnis gloria eius quasi flos agri	Isaïe 40, 6
Homo natus ad laborem / et avis (n°20)	Homo ad laborem nascitur	Job 5, 7

Philippe le Chancelier semble ici se conformer ou du moins s'inspirer de la pratique du thème scripturaire chère à la prédication. Les livres bibliques utilisés sont d'ailleurs semblables aux passages les plus souvent cités dans ses sermons[21]. Il faut toutefois relativiser l'analogie entre l'exploitation des citations dans les sermons et leur apparition dans les conduits. Dans ces derniers, leur intégration résulte probablement plus d'un réflexe lié à la maîtrise d'une langue acquise au contact des Écritures que d'une véritable méthode systématique de construction du discours comme c'est le cas de la prédication universitaire. Le rôle de ces citations bibliques dans les conduits n'est pas

20. Cicéron, *Epistularum ad quintum fratrem III*, ep. V-VI, § 6 ; *Pro A. Cluentio oratio*, I, § 4 ; Quintilien, *Institutio oratoria*, II, § 19.

21. J. B. Schneyer, *op. cit.*, p. 31.

identique à leur fonction dans les sermons. En effet, le prédicateur puise sa matière dans les mots du thème et y revient tout au long du discours qui en donne l'explication. Rien de tel dans les conduits, où la citation n'est pas véritablement développée et rarement expliquée. Elle introduit, éclaire parfois le début du texte, mais n'est pas le moteur de la composition dans son ensemble. Elle permet de débuter le discours par un élément connu et riche de contenu par toute la culture intertextuelle qu'il véhicule. Son apport est plutôt de l'ordre de la suggestion et de la coloration. Son développement, s'il existe, se fait plus par allusion que par explication.

Néanmoins, cette situation de la citation en incipit permet parfois au poète de faire en sorte que le texte biblique continue de rayonner sur la suite du texte par le biais de la rime qu'il propose en ouverture. C'est le cas de la première strophe de *Vanitas vanitatum* (n°5). La célèbre citation du début de l'Ecclésiaste caractérisée par les deux terminaisons *–as* et *–atum* servent de cadre sonore pour l'ensemble de la strophe 1 :

Vanitas vanitatum
et omnia *vanitas.*
sed nostra sic malign*itas*
cor habet indur*atum.*
ut verbum semin*atum*
suffocet mox cupid*itas*
opum et dignit*atum.*
licet sit nobis r*atum*
quam sit acerba proprio
iuditio
conditio
magn*atum.*
qui maiori discrimine
quam crimine
et iugibus
merentur cruciatibus
eternum cruci*atum.*

Le schéma de la strophe donne en effet : 7*a* 7*b* 8*b* 7*a* 7*a* 8*b* 7*a* 7*a* 8*c* 4*c* 4*c* 3*a* 8*d* 4*d* 4*e* 8*e* 7*a*. Tous les vers portant la rime emblématique de la citation (*–atum*) sont des heptasyllabes (si l'on assemble les vers 11 et 12). La figure d'épanadiplose (*complexio* ou *epanalensis* dans les

artes poeticae médiévales[22]) caractéristique de la citation donne le ton à l'ensemble de la strophe. Le retour de la première terminaison, jusque dans son vers final, forme la même figure à l'échelle de la strophe qui commence comme elle se termine. L'organisation sonore est ainsi fortement dépendante de la citation. Cela se poursuit dans la deuxième strophe du conduit qui reprend approximativement les mêmes sonorités pour les terminaisons des vers.

Dans un autre des conduits moralisateurs, *Nitimur in vetitum* (n°14), l'incipit-citation résonne sur toute la première strophe par les deux terminaisons de rimes qu'il impose. Il permet également de structurer la strophe en deux parties, au moyen d'une autre citation qui répond à la première par un système d'écho :

Nitimur in vetitum
et negata cupimus
carne contra spiritum
luctante succumbimus
redimus ad vomitum
et retro respicimus.
quod erat abolitum
libro mortis scribimus
in pejorem exitum
error est novissimus.

Les deux premiers vers sont empruntés aux *Amours* d'Ovide, retravaillés pour obtenir les terminaisons *–itum* et *–imus*. Ces deux sonorités encadrent toute la strophe selon un schéma de rimes croisées. Aux vers 5 et 6, une autre citation apparaît (Pr 26, 11 : *sicut canis qui revertitur ad vomitum suum*), empruntant exactement le même rythme que la citation-incipit.

Strophe 1, vers 1 et 2	Strophe 1, vers 5 et 6
*Ni*timur in vetitum et *n*egata cupimus	*re*dimus ad vomitum et *r*etro respicimus.

Redimus fait écho à *nitimur*, *vomitum* à *vetitum*, *respicimus* à *cupimus*. L'allitération entre *nitimur* et *negata* est reproduite entre *redimus* et *retro*. C'est ainsi une forme de « concordance sonore » que le poète utilise pour réaliser l'unité de la première strophe. Dans les deux exemples présentés *Vanitas vanitatum* et *Nitimur in vetitum*, la citation

22. Voir chapitre 4, p. 115, note 28.

n'est donc pas expliquée, mais le « développement » dont elle fait l'objet est de nature sonore, tout comme le prédicateur revient régulièrement au thème du sermon dans la progression de son discours. L'espace sonore de ces deux conduits est « balisé » par des phonèmes, des syllabes et des rythmes issus de la citation introductive qui génère ainsi la suite de la strophe.

Si l'incipit semble être un moment privilégié pour l'intégration des citations, il n'est pas le seul. Les références bibliques sont également couramment insérées à la fin des conduits, dans les dernières strophes. Cette utilisation introductive et conclusive de l'*auctoritas* sacrée semble significative de la démarche de construction des conduits. La citation assure l'autorité du texte, donne du poids à la parole délivrée, tout autant qu'elle familiarise l'auditeur avec ces références. Certains conduits semblent tirer parti d'une pratique experte du texte biblique et de la maîtrise des possibilités de concordances entre les versets issus de divers passages. Le conduit *O labilis sortis* (n°9) est emblématique de cette intégration didactique du texte biblique. La première strophe est entièrement tissée de citations de l'Ancien et du Nouveau Testament bien qu'elles n'interviennent pas dès l'incipit. Le texte biblique n'apparaît plus dans les strophes suivantes et n'effectue son retour qu'à la fin de la quatrième et dans l'ultime cinquième strophe. Observons la présence des citations scripturaires dans ces extraits du conduit :

Conduit	Texte biblique	Réf.
Strophe 1 : O labilis sortis humane status. *egreditur ut flos conteritur* et labitur *homo labori natus.* flens oritur *vivendo* ***moritur.*** in prosperis *luxu dissolvitur* cum flatibus fortune quatitur. *lux* subito mentis ***extinguitur***. […]	- quasi *flos egreditur* et *conteritur* - *homo ad laborem nascitur* - et ibi *dissipavit* substantiam suam *vivendo luxuriose* - ubi vermis eorum non ***moritur*** et ***ignis non extinguitur*** - nonne *lux* impii *extinguetur* nec splendebit flamma ignis eius	Jb 14, 2 Jb 5, 7 Lc 15, 13 Mc 9, 43 ; Is 66, 24 Jb 18, 5
Strophe 4, vers 6-8 : cui detrahis quem *fictis* allicis *blanditiis*. *vultu*que simplicis. huic ballneum meroris conficis.	- homo qui *blandis fictisque* sermonibus […] - et procaci *vultu blanditur* dicens	Pr 29, 5 Pr 7, 13

Strophe 5 : Dum diffluis hac labe *labiorum*. dum solito sordescis. subito adveniet ille *sanctus sanctorum*. qui dupplices linguas dissiciet. a *paleis* grana deiciet. et steriles plantas effodiet. Ha miserum te nunc excipiet. et debitis penis te puniet.	- […] *blantitiis labiorum* protraxit illum - Et unguatur *sanctus sanctorum* - *paleas* autem comburet **igni inextinguibili**	Pr 7, 21 Dn 9, 24 Mt 3, 12

Dans la première strophe, les deux verbes *moritur* et *extinguitur* placés à la rime des vers 4 et 7 (soit à la moitié et à la fin de la strophe) font vraisemblablement référence aux derniers versets d'Isaïe (66, 24 : vermis eorum non morietur et ignis eorum non extinguitur), repris dans l'Évangile de Marc (9, 43). Ces deux verbes et l'allusion à Isaïe préfigurent l'évocation du Jugement dernier par la citation de Matthieu 3, 12 (séparation du grain et de l'ivraie), passage auquel Philippe le Chancelier fait souvent référence. Le feu « qui ne s'éteint pas » est commun aux deux passages et n'est pourtant pas évoqué dans le conduit, si ce n'est de manière indirecte, comptant sur les concordances bibliques et la culture des auditeurs pour reconstituer les liens intertextuels entre le début et la fin de la pièce et en assurer la cohérence.

La quantité des citations est assez irrégulière d'un conduit à l'autre, de même qu'elles se répartissent de manière hétérogène à l'intérieur même d'un texte. Les intentions rhétoriques qui suscitent ces références semblent claires : il s'agit de donner des repères pour ceux qui connaissent le texte original, de provoquer le plaisir de la reconnaissance et d'actionner par quelques mots tout un réseau intertextuel élaboré par la pratique d'autres genres de discours. Le poète ne cherche pas, dans la majorité des cas à perdre son auditoire dans les citations. La plupart des références bibliques utilisées sont assez courantes, souvent entendues et expliquées dans les sermons. Il semble que la « toile » formée par les citations dans la poésie des conduits résulte avant tout d'une habitude à manier la langue biblique et d'une capacité à construire des réseaux entre les mots comme un jeu d'esprit. La dimension savante de cette poésie, tant du point de vue de celui qui l'invente que de ceux à qui elle est destinée, apparaît avec évidence.

2.2 Stratégies narratives dans les conduits

Le prédicateur peut utiliser l'illustration narrative ou l'*exemplum* pour séduire et divertir tout en poursuivant l'édification de l'auditoire[23]. Ces insertions de passages narratifs produisent une rupture du discours. Sous ses allures récréatives, l'*exemplum* est un des moyens d'argumenter et d'augmenter le pouvoir de persuasion du sermon. La stratégie de l'orateur est d'éviter la lassitude de l'auditoire par la séduction de l'anecdote et de fournir une image du contenu moral présenté sous une forme plus vivante et concrète donc plus facile à comprendre et mémoriser pour un public large. Ces passages interviennent de préférence à la fin du discours, au moment où l'attention est la plus fragile.

Cette stratégie d'argumentation peut expliquer certains choix à l'œuvre dans la construction des textes des conduits où l'intégration d'éléments narratifs survient dans les strophes finales. Il ne s'agit pas là d'*exempla* au sens propre, dans la mesure où ces passages ne sont pas des histoires édifiantes issues du quotidien. Ces incursions narratives sont empruntées à la Bible et surtout à ses paraboles qui ont un rôle narratif comparable à celui des *exempla* dans le contexte scripturaire de la prédication du Christ. Les deux paraboles auxquelles Philippe le Chancelier fait le plus souvent appel dans ses conduits sont celle des vierges folles et des vierges sages et celle du fils prodigue. On les retrouve paraphrasées dans deux prosules de conduits : *Veste nuptiali* et *Minor natu filius*. Bien que ne faisant pas partie du corpus sélectionné et édité pour cette étude, ces deux textes méritent d'être signalés ici, en raison de l'exploitation intensive, presque linéaire, des paraboles bibliques. Les trois strophes de *Veste nuptiali* (Prague, f°37v) mêlent la parabole du festin nuptial (Mt 22, 11) à celle des vierges folles et sages (Mt 25, 13), tandis que les vingt-huit vers de *Minor natu filius* (F, f°450v) sont entièrement construits sur l'explication de la parabole du fils prodigue (Lc 14, 1-32). Ces deux conduits ont une autre particularité. Ce sont des prosules élaborées à partir d'autres conduits. Le texte est conçu pour s'adapter aux notes du mélisme final[24]. Les deux conduits apparaissent notés indépendamment de leur

23. Cl. BREMOND, J. LE GOFF et J.-Cl. SCHMITT, *op. cit.*

24. Les conduits sur lesquels ces textes se greffent sont *Dic Christi veritas* et *Austro terris influente*. Ils sont notés dans le manuscrit de Florence aux folios 203 et 299. Philippe le Chancelier semble être le seul à avoir pratiqué ce genre de remploi. La

modèle dans les sources, mais on peut imaginer que, dans la performance, les interprètes pouvaient choisir d'ajouter les mots de la prosule au mélisme du conduit ou de maintenir la vocalise *sine littera*, sans ce nouveau texte. Cette mobilité est un autre point commun avec la pratique de l'*exemplum* que le prédicateur peut ajouter au moment de son discours sans que cela n'affecte la structure d'ensemble.

Dans le corpus moralisateur, l'évocation des paraboles ou d'autres éléments anecdotiques empruntés à la Bible est plus allusive que dans les deux exemples précédents. Les histoires en questions ne sont pas contées, elles sont seulement suggérées, rappelées par quelques mots qui font certainement sens dans la mémoire et la culture de l'auditeur. Le festin nuptial et les vierges folles et sages sont présents en filigrane des deux dernières strophes de *Ad cor tuum revertere* (n°3)[25]. La parabole du fils prodigue est clairement évoquée à la fin de la première strophe de *Excutere de pulvere* (n°6) :

ad patriam revertere
cum penitente filio

Dans le conduit *Quid ultra tibi facere* (n°4), la parabole de Lazare et du mauvais riche (Lc 16, 19-31) est citée pour rappeler la crainte que son exemple doit provoquer. Cette évocation survient dans la dernière strophe que l'on ne trouve que dans le manuscrit Da :

At vos qui gloriamini
in opibus illicitis
qui vobis crucem domini
prodesse non permittitis
qui lazari et divitis
exemplo non terremini
cum ipso puniemini.

Dans *Suspirat spiritus* (n°19), la référence narrative occupe une place rarement égalée. Ce conduit de huit strophes est un *contrafactum* (emprunt mélodique) d'une chanson de Blondel de Nesle (*Amour dont sui espris*). C'est donc à la sphère profane que le compositeur

démarche créative des prosules est la même que celle qui donne naissance au genre du motet. Seul le genre du matériau d'emprunt sépare ces productions des motets. Voir l'étude de Th. B. Payne, « Philip the Chancellor and the Conductus Prosula : 'Motetish' Works from the School of Notre Dame », *Music in Medieval Europe. Studies in Honour of Bryan Gillingham*, éd. T. Bailey et A. Santosuosso, Ashgate, 2007, p. 217-237.

25. Voir analyse complète au chapitre 7, p. 214.

emprunte sa matière musicale. En revanche, le texte est une paraphrase biblique. La citation précise de la Genèse survient à la fin de la dernière strophe en guise de chute conclusive (Gn 21, 10 : *eice ancillam hanc et filium eius*) ; mais l'histoire de la dispute entre Agar et Sara sous-tend clairement les cinq dernières strophes, soit plus de la moitié du conduit. À partir de la strophe 4, il est question des richesses dues au rang de Sara, clairement identifiée comme narratrice de ce passage :

Cui paras singula
mihi vel famule

Et au début de la strophe suivante :

Ancilla pascitur
inops esurio.
potu reficitur
arida sitio
purpura tegitur
nuda deficio

La contradiction de traitement entre Sara est sa servante sert de personnification à une opposition entre l'âme et le corps, la première étant personnifiée par Sara et le second par Agar la servante. L'enfantement corporel d'Agar est l'inverse de celui de Sara qui est spirituel. La métaphore n'est pas clairement expliquée dans le conduit, tant elle est connue des auditeurs. Dans l'Épître aux Galates (Ga 4, 22-31), les figures d'opposition entre Agar et son fils Ismaël, et Sara et Isaac, entre l'enfantement charnel et spirituel, entre l'esclave et la femme libre sont associées aux deux Alliances. Philippe le Chancelier, dans son conduit tout comme dans plusieurs de ses sermons des *Distinctiones super Psalterium*[26], laisse de côté l'allégorie exposée par Paul

26. Par exemple dans le sermon n° 9 : « Animæ nostræ debemus suam in nobis reddere dominationem. Corpori seruitutem. Si aliter est, conqueri potest anima de nobis quod plus curamus de corpore quam de ipsa. Et hæc est querela Saræ contra Abraham de Agar. » (Nous devons rendre à notre âme sa domination sur nous-mêmes et au corps la servitude. S'il en est autrement, l'âme peut se plaindre de nous car nous nous soucions plus du corps que d'elle. C'est la plainte de Sara contre Abraham au sujet d'Agar.) Peut-être faut-il comprendre dans ces derniers mots une allusion au conduit *Suspirat spiritus*. Le terme *querela* est parfois utilisé

pour se contenter d'une lecture morale simple du texte biblique. Dans ce conduit, l'exemple d'Agar et de Sara est implicitement doté d'un pouvoir d'enseignement. Par les histoires racontées dans la Bible, les chrétiens doivent apprendre à se comporter justement. Ceux qui sont sourds à cette parole sont dans l'erreur. Le registre narratif est au service de la compréhension et de la mémorisation de cette édification, mieux que tout discours théorique ou spéculatif. L'insertion longue et développée d'un épisode biblique s'apparente à une illustration qui apporte l'efficacité de la narration au contenu moral exposé dans le reste du conduit. Elle véhicule une personnification familière et une image concrète, utiles à la représentation des idées abstraites que sont le corps et l'âme dont l'équilibre est mis en péril.

Plus rarement, la référence narrative peut être empruntée à la culture classique. Pourtant, la culture scolaire médiévale est nourrie de l'exemple des Anciens, et les médiévaux ont bien compris la valeur exemplaire des épisodes mythologiques. Dans les sermons de Philippe le Chancelier, les poètes antiques sont couramment convoqués et leur parole fait autorité. On ne s'étonne donc pas de retrouver ces exemples antiques dans certains conduits. Certes, la présence de la culture antique est moins présente chez Philippe le Chancelier que chez d'autres poètes latins comme Gautier de Châtillon ou Alain de Lille, mais elle vient parfois clore le conduit par une référence savante et imagée. Ainsi, *Quo me vertam nescio* (n°8) s'achève sur la présentation de deux personnages mythologiques, Argus et Briare :

> Argus circa loculos
> centum girat oculos.
> Briareus sacculos
> centum tollit manibus.

Argus apparaît dans les *Métamorphoses* d'Ovide[27] comme un berger monstrueux au service de Junon. Ses cent yeux lui permettent de surveiller en permanence car, même lorsqu'il dort, il n'en ferme que la moitié. Dans le conduit, il surveille des *loculos*, c'est-à-dire des boîtes ou petits coffres dans lesquels est détenue la fortune de Rome. Suit l'évocation de Briare, géant puissant doté de cent bras, intervenant

dans les rubriques pour désigner des conduits dialogués. La référence est aussi présente dans le sermon n° 280 : « Mala ancilla est sensualitas inordinata, quæ significatur per Agar. » (Une sensualité désordonnée est mauvaise servante, ce que montre l'histoire d'Agar.), éd. J. BADE, *op. cit.*.

27. OVIDE, *Metamorphoses*, L 1, v. 625 : « Centum luminibus cinctum caput Argus habebat ».

épisodiquement chez Virgile[28]. Dans le texte du conduit, ses bras lui servent à protéger les bourses. L'évocation de ces deux personnages inquiétants est l'occasion d'un parallélisme sonore en anaphore qui insiste sur le chiffre cent, point commun entre ces deux monstres et fonde leur identification comme figures de l'avarice. Aux vers précédents, Philippe le Chancelier avait fait appel au personnage biblique de Simon le magicien (*Symon in assiduis / laborat contractibus*), achevant le conduit par une accumulation de figures antiques et scripturaires pour dénoncer les vices de ses contemporains.

Ces recours à la narration et aux personnages allégoriques sont donnés par simples allusions ou par développements plus fournis. Quoi qu'il en soit, ces références et ces exemples sont censés être connus de l'auditeur. Le conduit n'est en effet pas le lieu de l'explication et du développement et l'auteur compte sur la culture de son public. En ce sens, il s'agit d'une pratique différente de celle de l'*exemplum* que le prédicateur prend le temps d'expliquer à ses auditeurs. Néanmoins, l'intervention de ces éléments narratifs en fin de discours semble comparable à celle qui se met en place dans les sermons au cours du XIII^e^ siècle, non pas du point de vue de la forme ou du contenu, mais du point de vue de la stratégie rhétorique et de la *dispositio*. En arrivant au terme du discours, le prédicateur comme le poète éprouvent le besoin de stimuler l'imaginaire et la mémoire d'un auditoire lassé des développements abstraits en convoquant des exemples et des personnages. L'utilisation de plus en plus fréquente de cette technique dans les sermons et la prise de conscience de son efficacité intervient au moment même où Philippe le Chancelier élabore ses conduits. Ce constat nous informe sur la possible perméabilité des habitudes de construction du discours moralisateur, qu'il soit poétique ou homilétique.

28. VIRGILE, *Aeneid*, L 6, v. 287 et L 10, v. 565 : « Aegaeon qualis centum cui bracchia dicunt centenasque manus ».

2.3 L'influence des méthodes de l'exégèse sur les conduits moralisateurs

À la fin du XII^e^ et au XIII^e^ siècle, les méthodes de l'exégèse biblique qui sont à l'usage dans les commentaires et les gloses tendent à organiser leur progression en niveaux de lecture. Avec la prédication universitaire, cette démarche se généralise dans la manière d'extraire du texte (le thème) des arguments et de les ordonner. Le sens littéral, proche du texte et des mots est complémentaire du sens spirituel qui tend à révéler les aspects les plus profonds du mystère chrétien[29]. Ces deux visages du texte sont une manière d'exprimer la multiplicité des lectures possibles, puisque la lettre et l'esprit se muent en une infinité de divisions possibles. Dans les écoles du XII^e^ et du XIII^e^ siècle, ces méthodes sont appliquées de manière plus systématique et la formalisation des « quatre sens de l'écriture » (littéral, allégorique, tropologique, anagogique) devient une démarche codifiée, souvent évoquée mais rarement suivie à la lettre[30]. Il s'agit plus d'un trajet idéalisé à travers le texte, pour en observer successivement toutes les richesses.

Le prédicateur fait appel aux méthodes du commentaire biblique, tant au niveau de la micro-structure, pour la dilatation d'un mot dans un court passage, que dans l'organisation d'ensemble du discours qui doit orienter les fidèles vers la voie du Salut et agir pour leur édification. Les dimensions tropologiques et anagogiques sont intrinsèques aux intentions du sermon. Parmi les procédés présentés par Guillaume d'Auvergne dans son *Ars praedicandi*, on trouve effectivement : *unius ad aliud consecutio* (chapitre 6, aller vers la conclusion logique d'une situation ou condition, généralement le Salut ou la damnation) et quelques chapitres plus loin, *gaudiorum promissio* (chapitre 10, promettre le Salut) et *et poenarum comminatio* (chapitre 11, menacer de la damnation)[31]. L'aspiration au Salut et la peur de la damnation sont les deux directions vers lesquelles tendent tous les discours chrétiens voués à la moralisation et à la conversion. En outre, cette démarche se trouve appliquée bien au-delà des genres que sont le sermon ou le commentaire biblique. Par exemple, Innocent III construit l'architecture des trois parties de son *De miseria humane conditionis* sur ce

29. G. DAHAN, *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval*, Paris, 1999.

30. H. de LUBAC, *Exégèse médiévale, les quatre sens de l'écriture*, 4 vol., Paris, 1959. G. DAHAN, *Lire la Bible au Moyen Âge : essais d'herméneutique médiévale*, Genève, 2009, p. 199-224.

31. GUILLAUME D'AUVERGNE, « Un manuel de prédication médiévale : Le ms. 97 de Bruges », éd. A. DE POORTER, *Revue néo-scolastique de philosophie*, 25 (1923), p. 192-209.

modèle[32]. Les deux premières parties traitent de morale, la première en reprenant les thèmes du *contemptus mundi* (*De miserabili humane conditionis ingressu*) et la seconde en adoptant la forme d'un traité des vices (*De culpabili humane conditionis progressu*). La troisième partie atteind le niveau anagogique (*De dampnabili humane conditionis egressu*). La façon de concevoir et de nommer les trois parties – *ingressu progressu egressu* – se conforme au schéma propre à la démarche exégétique. Il s'agit d'organiser une progression dans la lecture du texte comme dans celle du monde.

Il me semble que, sans chercher à appliquer consciemment cette démarche exégétique, certains conduits intègrent une progression similaire dans leur déroulement, c'est-à-dire dans la manière dont la succession des parties de l'œuvre permet d'accéder à une plus grande profondeur et à une vision finale salutaire. Il n'est pas question de prétendre que l'articulation du sens littéral et du sens spirituel se décalque sur la structure des conduits. La forme ne s'organise certainement pas aussi strictement en une exploration des niveaux de lecture, mais on observe une tendance affirmée à faire se succéder des considérations morales et des propos anagogiques. L'achèvement du conduit sur une évocation grandiloquente du Jugement dernier est si courante dans les conduits de Philippe le Chancelier, que l'on peut parler de procédé. Le tableau ci-dessous fait le relevé des conduits monodiques où il est question du Jugement dernier :

Incipit	Strophes ou vers concernés
Fontis in rivulum (n°2)	Strophe V
Ad cor tuum revertere (n°3)	Strophe 4
Quid ultra tibi facere (n°4)	Strophes 7 et 8
Ve mundo a scandalis (n°7)	Strophe 6
O labilis sortis (n°9)	Strophe 5
Bonum est confidere (n°12)	Seconde moitié de la strophe 2
Homo vide que pro te patior (n°13)	Strophe 2 vers 8, strophe 3, vers 4
Nitimur in vetitum (n°14)	Strophe 5
O mens cogita (n°16)	Strophe 9
Cum sit omnis caro fenum (n°18)	Strophe 5, vers 6-7
Suspirat spiritus (n°19)	Strophe 6, 7 et 8

Ces passages, constitués de quelques vers ou de strophes entières, se situent, dans la grande majorité des cas, à la fin des conduits

32. INNOCENT III, *De miseria conditionis humanae*, éd. M. MACCARRONE, Lugano, 1955.

concernés, comme l'achèvement ultime de la construction du discours moralisateur. Le vocabulaire employé et les images bibliques invoquées sont d'ailleurs assez constants d'une œuvre à l'autre. Comparons deux extraits de conduits et les citations scripturaires auxquelles il est fait appel :

Fontis in rivulum (n°2)	*Bonum est confidere* (n°12)
Ha cum iudex venerit et cum ventilaverit triticum in area. fructum qui non fecerit de cultoris vinea palmes excidetur.	in die novissimo. in die gravissimo. quando iudex venerit ut tricturet aream. et extirpet vineam que fructum non fecerit. sic granum a palea. separabit. congregabit triticum in horrea.
Mt 3, 12 : Cuius ventilabrum in manu sua et permundabit aream suam et congregabit triticum suum in horreum paleas […] Jn 15, 4 : […] sicut palmes non potest fere fructum a semet ipso	

Le texte biblique est facilement identifiable par l'auditeur, comme il l'est dans la plupart des conduits faisant allusion au jour du Jugement. Sa présence aussi marquée permet d'émouvoir par le lyrisme particulier de ses mots et apporte une efficacité incomparable au conduit, une vérité que seule la parole sacrée peut détenir.

Si l'on revient aux conseils prodigués par Guillaume d'Auvergne, le prédicateur peut orienter son discours pour faire valoir soit le Salut, soit la damnation. Remarquons que Philippe le Chancelier choisit plus volontiers la menace et la crainte, plutôt que la promesse du Paradis[33]. Peut-être faut-il y voir une trace de son caractère sévère et pessimiste que les biographes ont si souvent souligné, impressionnés, à juste titre, par des vers aussi angoissés :

tunc inanes lacrime.
tunc nichil proficies
passiones anime
fetor. ignis. glacies.[34]

33. De manière presque exceptionnelle, *Bonum est confidere* (n°12) termine par l'évocation des Béatitudes promises aux prédicateurs et s'achève ainsi sur une vision positive.

34. Derniers vers de *Nitimur in vetitum* (n°14).

3. UNE RHÉTORIQUE DE L'ORALITÉ

Sermons et conduits sont deux pratiques orales. Ils sont conçus pour être entendus et compris au moment de l'audition. La construction poétique tout comme la méthode qui encadre la composition des sermons sont partie prenante de cette relation de transmission. La forme est un dispositif d'organisation qui utilise des moyens sonores comme principe structurant et fonctionnel, comme le moule dans lequel se déploie le sens dans le temps de la performance. L'analyse doit donc surtout s'intéresser à cette forme, non pas seulement pour la décrire, mais pour comprendre les effets sonores produits par l'interprétation et la réception de l'œuvre, les intentions de l'auteur lors de la conception de ce cadre.

3.1 La poésie rythmique des conduits : une forme sonore

La poésie latine rythmique se caractérise par deux éléments : la prise en compte du nombre de syllabes dans chaque vers et la rime assonancée et rythmée. Jean de Garlande dans sa *Parisiana poetria* donne cette définition : « rithmus est consonancia dictionum in fine similium, sub certo numero sine metricis pedibus ordinata. »[35]. Elle se distingue de la poésie métrique qui résulte de l'application de schémas métriques déterminés, appris et utilisés avec application[36]. Avec ces deux paramètres que sont la rime et le vers, le poète peut créer une forme, en combinant les différentes possibilités qui s'offrent à lui. Pour comprendre le travail de composition du poète, il faut partir de la dimension essentiellement orale donc sonore de la poésie[37]. C'est dans la performance que se révèlent pour l'oreille les choix et les intentions du poète. Les manuscrits littéraires des conduits ne font généralement pas apparaître la structure des vers. Les textes sont notés de manière continue, sans retour à la ligne entre les vers. La hiérarchie de la

35. JEAN DE GARLANDE, *Parisiana poetria*, éd. Tr LAWLER, v. 477, p. 160 ; (un poème rythmique est un arrangement harmonieux de mots aux terminaisons identiques, organisé par le nombre des syllabes et non pas le mètre.)

36. Il ne faut cependant pas opposer les deux modèles poétiques. Les frontières entre l'un et l'autre peuvent être floues. Les schémas de la poésie métrique ont fortement influencé les usages de la poésie rythmique. Voir D. NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification médiévale*, Stockholm, 1958.

37. Comme de toute littérature médiévale, en suivant les perspectives de P. ZUMTHOR, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, 1987.

structure d'ensemble apparaît davantage au niveau de la strophe, signalée par une majuscule au début du premier vers. Cela ne veut pas dire que les copistes n'ont pas conscience de la structure interne au moment où ils réalisent le manuscrit[38]. Le schéma de la versification n'apparaît alors qu'au moment de l'écoute, une fois le texte dit ou chanté.

La forme du texte construit un schéma mental pour l'auditeur attentif : longueur de la strophe et des vers, irrégularités et récurrences, enchaînement des terminaisons des rimes, uniformité ou miroitement des sonorités. Les conduits moraux de Philippe le Chancelier ne présentent pas de forme récurrente ou de structure privilégiée, reconnue et attendue par l'auditeur. On relève en effet une très grande diversité, comme en témoigne la mise en regard des éléments formels observés dans les vingt conduits moraux :

Incipit	Nbre de str.	Longueur des strophes	Longueur des vers	Schéma des rimes
Homo natus ad laborem / tui status	6	11, 6, 5	4, 6, 7, 8	4 x *aabccbddeeb*
Fontis in rivulum	6 + 4	8 puis 6	6, 7	6x *abababababab* 4x *aababc*
Ad cor tuum revertere	4	13, 8, 5	4, 7, 8	*aaabbccddeffe* *aabaccddbbeec* *aabbccdd* *aabbb*
Quid ultra tibi facere	6	10	8	6x *ababbaabab*
Vanitas vanitatum	3	17	3, 4, 7, 8	3 x *abbaabaacc-caddeea*
Excutere de pulvere	3	10	8	3 x *ababbabaab*
Ve mundo a scandalis	6	6, 8, 6	7, 8	2 x *aabccb* 2x *abababab* 2x *aabccb*
Quo me vertam nescio	6	8	6, 7, 8	2 x *aabbcddc* 2x *abababab* *aaabaaab* *aaabcccb*

38. P. Bourgain, « Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Âge ? », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 147 (1989), p. 231-282.

O labilis sortis	5 + ref.	7, 8 + 2 (refrain)	10, 11	3 x *ababbbb* 2 x *abaccccc*
Quo vadis quo progrederis	2	16	4, 6, 7, 8	2x *ababbccddeeffbfb*
Homo qui semper moreris	4	8	8	4x *ababaaab*
Bonum est confidere	3	19, 20, 15	4, 7, 8	*ababccddddaeeffagga* *abaccbddeeffghhgijji* *aabbccddeefgffg*
Homo vide que pro te patior	3	8	10	3 x *aaaaaaaa*
Nitimur in vetitum	5	10	7	6 x *abababababab*
Homo considera	3	21	6, 7	3 x *aabaabbbccbbbc-cbbbccb*
O mens cogita	9	6	3, 4, 5	6 x *abcabc* 2 x *aabccb* *abcadc*
Veritas equitas	36	De 2 à 8 vers	3, 4, 5, 6, 8	16 schémas différents
Cum sit omnis caro fenum	3 + ref.	6 + 3 (refrain)	7, 8	5 x *aabccb*
Suspirat spiritus	8	8	6	8 x *abababab*
Homo natus ad laborem / et avis	1	16	6, 7, 8	*ababbbabbaaabaab*

Cette diversité montre à quel point chaque conduit construit un cadre bien à lui, probablement adapté aux exigences de la circonstance et aux « attentes » de l'auteur. Le niveau de difficulté peut être très variable. Les formes les plus répétitives sont probablement celles qui favorisent le plus la compréhension à l'audition, mais les plus complexes présentent également des qualités. Une construction subtile permet en effet d'attirer l'attention et suscite le plaisir de celui qui est capable d'en comprendre les détails. Ces détails sont d'ailleurs autant de signaux et de clins d'œil disposés pour amuser l'auditeur dont l'écoute est active. Pour s'en convaincre, il suffit d'examiner la structure de *Fontis in rivulum*, probablement l'une des pièces les plus complexes parmi les conduits moraux de Philippe le Chancelier. Il cumule en effet

un certain nombre de difficultés formelles. Les strophes sont d'abord triples (strophes poétiques 1 à 3 sur la strophe musicale I, puis 4 à 6 sur II[39]) puis simples (strophes III/7, IV/8, V/9 et VI/10) selon la disposition suivante :

musique	Str. I	Str. II	Str. III	Str. IV	Str. V	Str. VI
texte	Str. 1, 2, 3	Str. 4, 5, 6	Str. 7	Str. 8	Str. 9	Str. 10

À elles seules, les deux strophes triples constituent les deux tiers de la durée du conduit. Elles sont toutes deux de même longueur et utilisent le même vers, l'hexasyllabe. Les strophes simples qui suivent se conforment, elles aussi, à un même modèle (six heptasyllabes par strophe), différent de celui des strophes triples. Les deux schémas formels qui composent ce conduit sont donc :

	Strophes triples (1-6)	Strophes simples (7-10)
Longueur de la strophe	8 vers	6 vers
Longueur des vers	hexasyllabes	heptasyllabes
Schéma des rimes	*abababab*	*aababc*

Le schéma des rimes des strophes triples propose invariablement l'alternance de deux sonorités. Les strophes simples mettent en place un système moins régulier qui introduit une rime nouvelle au dernier vers (*aababc*). D'une strophe à l'autre, les sonorités des rimes sont très différentes, si bien que les unités formelles correspondent également à des entités sonores clairement distinctes pour l'oreille :

I			II			III	IV	V	VI
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
–ulum *–uit*	*–itur* *–ula*	*–itio* *–ie*	*–era* *–itis*	*–icant* *–ibus*	*–iunt* *–ulis*	*–icis* *–ie* ***–ata***	*–eris* *–ria* ***–ata***	*–erit* *–ea* ***–etur***	*–erum* *–imus* ***–etur***

La recherche de la variété sonore qui semble prévaloir dans le choix des rimes pour les strophes triples est moins présente dans les dernières strophes où l'on retrouve des assonances récurrentes. La troisième rime des quatre dernières strophes (*c*) assemble les strophes deux à deux (strophes 7 et 8 : *–ata*, strophes 9 et 10 : *–etur*). Malgré son apparente difficulté, cette forme est loin d'être inefficace. Les triples strophes mettent en place un système de répétitions propre à donner

39. Les chiffres romains indiquent les strophes musicales et les chiffres arabes les strophes poétiques.

des repères à l'audition. Les strophes simples conservent une même structure poétique. Cela porte à croire qu'un auditeur cultivé et habitué à l'écoute de la poésie rythmique trouve suffisamment de marques et de repères pour apprécier les subtilités formelles qui font l'originalité et l'intérêt de ce conduit. Une telle écoute est active, car elle reconstitue les sous-ensembles de cette structure au fur et à mesure et synthétise l'ensemble du schéma pour en saisir la sophistication. La mise à contribution de l'attention et de la mémorisation immédiate est tout à fait pertinente dans le contexte de la moralisation. Le message virulent transmis par ce texte est un appel à la vigilance et au combat contre un clergé décadent. La trame sonore exigeante est à l'image de l'effort à fournir pour échapper à la contagion des vices.

3.2 La dimension sonore des sermons

La dimension orale des sermons est un objet difficile à aborder, principalement en raison de la nature des sources qui nous parviennent. L'écriture ne permet qu'une restitution très partielle du discours tel qu'il a pu être prononcé. La performance implique certainement une part d'improvisation, de théâtralité et de jeu avec les sons, ceux de la voix et ceux des mots, que l'écrit ne peut transmettre directement. De plus, les médiévaux eux-mêmes s'avèrent méfiants dès qu'il s'agit de mêler la dimension ludique de la langue au discours sacré. D'une manière générale, l'utilisation des figures et des ornements est déconseillée par les théoriciens de la prédication[40]. Cela n'est certes pas spécifique à la rhétorique du discours chrétien. La réticence à l'égard des ornements du langage est la même dans tous les manuels oratoires depuis l'Antiquité. La mise en garde contre l'excès est un lieu commun que reprennent tous les auteurs au moment d'aborder la description des figures. Dans le contexte de la prédication et du discours chrétien, cette réserve est plus grande encore, étant donnée la nature du sujet[41]. La

40. M. G. BRISCOE, *Artes praedicandi*, Typologie des sources du Moyen-Âge occidental, 61, Turnhout, 1992 ; Th. M. CHARLAND, *Artes praedicandi, contribution à l'histoire de la rhétorique au Moyen Âge*, Paris, 1936 ; Ph. B. ROBERTS, « The *Ars Praedicandi* and the Medieval Sermon », *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*, éd. C. MUESSIG, Leiden, 2002, p. 41-62 ; Fr. MORENZONI, « La littérature de *artes praedicandi* de la fin du XII^e^ au début du XV^e^ siècle », *Geschichte der Sprachtheorie*, vol. 3, éd. St. EBBESEN, Tübingen, 1995, p. 339-359.

41. Voir SAINT AUGUSTIN, *De doctrina christiana*, IV, 12, éd. G. COMBÈS et J. FARGES, *Bibliothèque Augustinienne*, 11, Paris, 1949.

prédication doit être à l'image de celle du Christ. Sans fards ni effets, le message apostolique doit y être délivré avec la plus grande simplicité. À l'image des apôtres chargés de répandre sur terre le message du Christ, le prédicateur parle sous couvert de l'inspiration divine. Le développement d'images explicitant la grâce de la parole sacrée divulguée dans les sermons est particulièrement courant au début du XIII^e^ siècle : le calame ou les langues de feu font intercession entre le Saint-Esprit et le prédicateur qui n'est que la bouche de Dieu[42]. Philippe le Chancelier est parmi ceux qui assurent la transmission de ces métaphores, notamment celle du calame[43] et participe de cette vaste entreprise d'auto-justification de la parole des orateurs cléricaux dans un contexte historique où elle est disputée par la prise de parole des laïcs. La prédication n'a donc nullement besoin des artifices d'une rhétorique profane ni de conseils techniques qui dévaluent la dimension surnaturelle de son inspiration.

Il en est ainsi dans les manuels techniques à l'usage des clercs et étudiants, les *artes praedicandi*, dont la *Summa de arte praedicatoria* d'Alain de Lille est un des témoignages les plus précoces. Son traité s'intéresse plus au contenu des sermons, pour lesquels l'auteur propose un certain nombre de modèles, qu'à expliquer leur forme et comment les construire. Il dénonce les excès des mauvais prédicateurs :

> Praedicatio enim in se, non debet habere verba scurrilia, vel puerilia, vel rhythmorum melodias et consonantias metrorum, quae potius fiunt ad aures demulcendas, quam ad animum instruendum, quae praedicatio theatralis est et mimica, et ideo omnifarie contemnenda, de tali pradicatione dicitur a propheta : Caupones vestri miscent aquam vino (Isa. I). [44]

42. Voir les études consacrées à ces deux métaphores dans le même ouvrage (*La parole du prédicateur, V^e^-XV^e^ siècle*, éd. R. M. Dessi et M. Lauwers, Nice, 1997) : C. Casagrande, « Le calame du Saint-Esprit, grâce et rhétorique dans la prédication au XIII^e^ siècle », p. 235-254 et S. Vecchio, « Les langues de feu. Pentecôte et rhétorique sacrée dans les sermons des XII^e^ et XIII^e^ siècles », p. 255-269.

43. Dans un de ses sermons des *Distinctiones*, sermon n°92, voir C. Casagrande, *op. cit.*, p. 242-243.

44. Alain de Lille, *PL* 210, col 112. (La prédication n'admet pas les mots bouffons ou enfantins, ni les mélodies des rythmes, ni les consonances des mètres qui ont pour effet de charmer les oreilles bien plus que d'éclairer l'esprit ; une prédication comme celle-là tient du théâtre et du mime, et conséquemment est digne de tout mépris. D'une telle prédication, le prophète a dit : vos aubergistes mélangent le vin et l'eau (Isaïe).)

Les *rhythmorum melodias* et les *consonantias metrorum* sont à bannir du discours chrétien. Il s'agit probablement de passages influencés par la prose rimée, ou encore la citation de vers. Les réserves sont identiques pour la gestuelle et la théâtralité dont peut user un prédicateur pour s'accorder les faveurs et l'attention d'une foule. Ici aussi, c'est la mesure qui est recommandée. Tout excès théâtral est considéré comme efféminé ou puéril. Cela ne peut être que le fait de l'acteur ou du jongleur et non celui d'un homme de Dieu.

La mise en garde a beau être un héritage d'une tradition rhétorique qui exalte la mesure, le propos n'en dénonce pas moins une tendance qui devait être réelle. Il suffit pour s'en convaincre de lire les sermons qu'Alain de Lille donne comme modèle dans sa *Summa de arte praedicatoria*. Lui-même, après avoir dénoncé l'usage des *colores*, s'adonne au plaisir des mots et des sons[45]. Quelle est donc la part d'hypocrisie ou de stéréotype dans ces recommandations à l'austérité ? La marge de manœuvre du prédicateur entre le modèle christique et les impératifs de la persuasion est étroite et se fait sentir dans les traités et les sermons[46]. Il faut donc comprendre l'attitude des prédicateurs qui ne cessent de rappeler la supériorité de leur mission et la provenance divine de leur inspiration. Cette tendance à l'auto-justification tend d'ailleurs à s'effacer au cours du XIII^e siècle, preuve que les aspects techniques et la nécessité de rendre les sermons efficaces ont pris le pas sur les réserves spirituelles.

C'est au début du sermon, au moment où le prédicateur annonce le plan de son discours en appliquant différents procédés de la *divisio*, que se concentrent volontiers les techniques qui évoquent le *rithmus*. Pour annoncer les parties qui constitueront le développement, l'orateur utilise certaines figures telles que le *similiter cadens*, assimilable à la rime des poésies rythmiques, l'anaphore puisque la formulation de présentation de chacune des parties est volontairement identique, différentes formes de l'*annominatio* qui permet de passer subtilement d'une partie à l'autre[47]. Le sermon universitaire qui procède par division du thème a tout intérêt à marquer avec vigueur, voire à scander, la

45. M. ZINK, « La rhétorique honteuse et la convention du sermon *ad status* à travers la *Summa de arte praedicatoria* d'Alain de Lille », *Alain de Lille, Gautier de Châtillon, Jakemart Giélée et leur temps. Actes du colloque de Lille, octobre 1978*, Lille, 1980, p. 171-185.

46. Fr. MORENZONI, « Parole du prédicateur et inspiration divine d'après les *Artes praedicandi* », *La parole du prédicateur...*, *op. cit.*, p. 271-290.

démarche argumentative envisagée par l'orateur. L'utilisation d'une langue rythmée à ce moment clé révèle les intentions de clarification de la forme, nécessaire à la bonne compréhension du discours à l'audition. L'annonce du plan ainsi formulée est également facilement mémorisable pour le prédicateur mais aussi pour l'auditeur qui peut y revenir dans le cours du sermon, pour se repérer dans l'architecture de l'ensemble.

Mais la langue rythmique n'est pas utilisée dans ces seuls passages techniques. Elle peut imprégner en plus ou moins grande proportion, l'ensemble des développements. J. B. Schneyer a déjà signalé dans son étude sur la prédication de Philippe le Chancelier que celui-ci faisait démonstration de son savoir-faire oratoire lors des passages les plus vindicatifs de ses sermons. Voici l'exemple qu'il donne :

> Videte o sacerdotes, videte o praelati, videte o claustrales, videte omnes ecclesiastici viri, si estis lignum pomiferum producens fructum juxta genus suum. Vos enim estis genus electum[...][48]

Le prédicateur utilise donc l'art oratoire lorsque les circonstances et la gravité du moment l'exigent. Ce sont les mêmes procédés qui caractérisent une partie des conduits moraux : l'anaphore, le verbe à l'impératif, la prise à partie de l'auditoire.

De plus, les compétences rhétoriques et l'attention portée aux effets sonores peuvent ressurgir à d'autres moments du discours, sans lien apparent avec une performance orale et oratoire. À titre d'exemple, observons ce passage emprunté au sermon sur le psaume 136, verset 4 (*Quomodo cantabimus canticum domino in terra aliena*) des *Distinctiones super Psalterium*. La disposition du texte est ici modifiée de manière à faire ressortir les figures de répétition et la hiérarchisation des incises :

47. Les traités tardifs cités par Th.-M. Charland (*Artes praedicandi, contribution à l'histoire de la rhétorique au Moyen Âge*, Paris, 1936) sont les premiers à conseiller l'usage des figures au moment de la *dispositio* et à utiliser le terme de *color*.

48. Extrait du sermon « Aedificatur civitas in excelso suo » (Jer 30 18), BnF lat. 3280, f° 95r. Cité par J.-B. Schneyer, *op. cit.*, p. 25 (Voyez o prêtres, voyez o prélats, voyez o moines, voyez, tous hommes d'Église, si vous êtes le pommier produisant des fruits à côté de ceux de son peuple. Car vous êtes le peuple élu...).

Quamdiu autem anima est in statu gratiae in se habet quasi musicam harmoniam.
Ubi est concordia,
est quaedam **diversitas**
et quaedam **unitas**.

Ubi est sola **unitas** vocum
non est concordia,
ut in cantilena cuculi.

Ubi etiam *est* pura **diversitas**
ita quod nulla proportione iungunt se voces,
non est concordia.

Quando ergo tam diversa quam sunt corpus et anima,
ad *idem* conveniunt :
idem quaerunt,
idem diligunt :
concordia est.[49]

L'harmonie musicale symbolise ici l'équilibre des contraires que sont l'unité et la diversité. L'unité monodique du chant du coucou n'est pas harmonieuse, de même que le désordre des voix superposées sans proportion d'une polyphonie. Il faut que les extrêmes joignent leurs efforts vers un même but pour que l'âme trouve la grâce, fragile équilibre des contraires. Est-ce un hasard si, au moment d'utiliser la musique comme métaphore, Philippe le Chancelier emploie une langue si musicale ? Les mots mettent en place un maillage large, dans lequel prennent place les arguments. Les répétitions des mots *unitas, diversitas*, l'anaphore de *Ubi est* et la reprise de *non est concordia* à la manière d'un refrain qui se transforme en *concordia est* lors de sa dernière apparition, sont les éléments qui construisent ce quadrillage sonore et discursif.

49. Éd J. BADE, *op. cit.* (Tant que l'âme est en état de grâce, elle a en elle quelque chose de comparable à l'harmonie musicale. Là où règne la concorde, il y a à la fois diversité et unité. Là où il y a l'unité d'une seule voix, il n'y a pas de concorde, comme dans le chant du coucou. Mais là où il y a diversité totale, de façon à ce les voix ne se joignent par aucune proportion, il n'y a pas de concorde. Donc quand des choses aussi diverses que sont le corps et l'âme en une seule se rassemblent, s'interrogent et décident, alors il y a concorde.)

Les moyens techniques de la construction des sermons, *dilatatio*, *divisio*, *distinctio* s'appuient donc aussi sur des effets sonores que sont la répétition, la ressemblance, les échos entre syllabes. La schématisation de la pensée passe ainsi par une mise en forme intelligente et signifiante des sons de la langue latine. Le prédicateur peut puiser à la source des poètes pour acquérir la maîtrise de son art. Les textes des conduits, en plus d'utiliser les signaux sonores formels propres au *rithmus* peuvent ponctuellement faire usage des procédés d'organisation caractéristiques de la prédication. Observons la cinquième strophe de *Fontis in rivulum* (n°2) :

A recto claudicant
trium aspectibus.
vel sancta publicant
emptorum manibus.
vel ea vendicant
suis nepotibus.
vel quibus supplicant
cedunt principibus.

La succession des reproches adressés aux prélats est clairement annoncée : *trium aspectibus*. Chacun est introduit par *vel*, utilisant l'anaphore pour exprimer la forme de la pensée. L'organisation des rimes selon un schéma croisé de deux terminaisons souligne la progression de l'argumentation en trois points. Cette strophe pourrait parfaitement tenir lieu d'annonce du plan (*divisio*) dans le développement d'un sermon sur la simonie. On retrouve une telle application du savoir-faire du prédicateur dans le conduit *Homo considera* (n°15) dont deux des trois longues strophes sont structurées par le retour de vers paronomastiques, indiqués en italique ci-dessous :

Strophe 1	Strophe 2
Homo considera	Culpa conciperis
qualis quam misera.	gemitu nasceris.
sors vite sit mortalis.	victurus in sudore.
vita mortifera.	mori compelleris
pene puerpera.	certus quod moreris
mors vera mors vitalis.	incerte mors est hore.
fomentum est doloris.	*momentum es statere.*
stadium vite laboris.	dubius quantum manere
premit per honera.	potes in prosperis
sordet per scelera	qui cito preteris.

scaloris et fetoris.	qui fenum es in flore.
fermentum est dulcoris.	*lamentum est ridere.*
sompnium umbra vaporis	gaudio fletum augere.
fallit per prospera	nudus ingrederis.
trahit ad aspera	nudus egrederis.
meroris et stridoris	egressus cum pavore.
figmentum est erroris.	*portentum hic gaudere.*
gaudium brevis honoris.	gaudio celi carere.
mordet ut vipera.	cur non corrigeris.
flebilis vespera	in memor carceris
algoris et ardoris.	plectendus a tortore.

La strophe est rationnellement organisée par les vers 7, 12 et 17 qui marquent les limites des parties internes de la structure en les signalant par ces sonorités et ces rythmes en écho. L'analyse complète de ce conduit au chapitre 7 permet de comprendre l'importance de cette structure sur la perception d'ensemble. Contrairement à l'exemple de *Fontis in rivulum* où la musique, identique pour plusieurs strophes de textes, ne se fond pas sur la grille proposée par l'anaphore, la mélodie de *Homo considera* donne corps à cette *divisio* poétique. Les sons de la langue ne sont en effet qu'une partie du dispositif qu'est le *conductus* car la musique prend également part à la construction de ce discours efficace.

Chapitre 6 : Le *conductus* comme discours poétique et musical

L'idée d'une ressemblance entre le flux de la parole (hiérarchisation des membres, ponctuation, dynamique) et celui de la musique n'est pas nouvelle. Elle est déjà formulée par Gui d'Arezzo dans le chapitre 15 de son *Micrologus*, passage souvent cité par les musicologues qui cherchent à comprendre les liens qui unissent le langage et la mélodie[1]. Cette dernière peut en effet être comprise comme un discours, avec ses hiérarchisations fonctionnelles grammaticales, mais aussi ses constructions globales d'ordre rhétorique. Elle accompagne l'audition, conduit l'attention d'un moment à un autre du texte, du début à la fin. En ce sens, elle est partie intégrante de la *dispositio* du poème, car elle marque le temps de la perception au moyen de repères complémentaires à ceux du texte. Dans le chapitre précédent, j'ai souhaité montrer sur quels aspects les textes des conduits moralisateurs pouvaient se rapprocher des sermons. Si la musique fonctionne, elle aussi, comme un discours, alors elle doit à son tour contribuer activement au projet de moralisation engagé par le poète. Comment les sons musicaux peuvent-ils agir et participer à l'efficacité globale de la composition ? Le créateur des mélodies est de toute évidence habile à l'élaboration de discours oratoires destinés à convaincre et convertir. Comment réinvestit-il ses savoir-faire rhétoriques dans la phase de mise en musique de

1. « Donc, de même qu'en métrique il y a des lettres, syllabes, parties, pieds et vers, de même en musique il y a des phtongues, c'est-à-dire des sons dont un, deux ou trois se groupent en syllabes et ces mêmes syllabes, seules ou doublées, constituent le neume, c'est-à-dire une partie de la cantilène. Une partie ou plusieurs constituent une phrase, c'est-à-dire un lieu délimité par la respiration. », Gui d'Arezzo, *Micrologus*, XV, 2-4, traduction éditée par M.-N. Colette et J.-Chr. Jolivet, Paris, 1996, p. 63. Voir aussi R. Crocker, « *Musica Rhythmica* and *Musica Metrica* in Antique and Medieval Theory », *Journal of Music Theory*, 2 (1958), p. 2-23. Sur l'analogie entre musique et langage, voir L. Treitler, *With Voice and Pen : Coming to Know Medieval Song and How it Was Made*, Oxford, 2003, p. 435-480.

cette poésie de persuasion ? Autrement dit, quels sont les outils et les procédés utilisés pour faire de la mélodie un élément actif du dispositif moralisateur ?

1. STRATÉGIES DE LA *DISPOSITIO* DANS LES CONDUITS MORALISATEURS

La science de la composition du discours est l'objet de la rhétorique. Les traités de rhétorique séparent ce qui relève de l'ornementation (*elocutio*), à l'œuvre dans les figures oratoires, et ce qui concerne l'organisation du discours, la *dispositio* : « Dispositio est ordo et distributio rerum, quae demonstrat quid quibus locis sit collocandum[2] ». Traditionnellement, les parties de la *dispositio* sont l'exorde, la narration, la division, la confirmation, la réfutation et la conclusion. Les arts poétiques médiévaux simplifient ce schéma hérité de l'Antiquité. Dans les *artes poeticae*, il n'est question que des manières de commencer, de développer et de terminer[3], autant de conseils que savent appliquer tous ceux qui sont confrontés à l'élaboration de discours, que ceux-ci soient poétiques ou non. Comment ces principes s'appliquent-ils à la composition des conduits moralisateurs ?

1.1 Introduire

Les textes antiques traitant de la *dispositio* insistent sur le fait que l'exorde doit préparer l'auditoire de manière à le rendre docile, disposé et attentif. Dans le cadre d'un discours juridique, l'exorde doit être l'exposé de la cause plaidée. L'auteur de la *Rhetorica ad Herennium* conseille à l'orateur l'utilisation de stratagèmes, s'il a affaire à un auditoire déjà las d'écouter. Faire rire et séduire sont des moyens de capter l'attention et de parvenir à ses fins. Il énumère ainsi différents moyens d'introduire son discours : l'anecdote, le calembour, la comparaison, l'apostrophe ou encore la citation. Les arts poétiques médiévaux, quant à eux, décrivent tous à peu près de la même manière

2. *Rhetorica ad Herennium* (éd. G. ACHARD), I, 2. (La disposition ordonne et répartit les arguments : elle montre la place qui doit être assignée à chacun d'eux).
3. Geoffroy de Vinsauf par exemple, dans le *Documentum de arte versificandi* commence ainsi : « Tria sunt circa cujuslibet operis versatur artificium : principium, progressus, consummatio » (éd. E. FARAL, p. 265). (Il y a trois choses sur lesquelles repose l'art de la composition : le commencement, le développement, l'achèvement). Seul Jean de Garlande dans sa *Parisiana poetria* revient aux sources et cite toutes les parties du discours.

l'art de commencer : il est dit « naturel » lorsque l'ordre chronologique est respecté, et considéré comme « artificiel » si le cours des événements rapportés est bouleversé[4]. De la manière de commencer dépend la stratégie de l'ensemble du discours. En guise d'introduction, les théoriciens conseillent d'utiliser une figure grammaticale ou un proverbe. L'*Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme propose une série de vingt-six exemples, proverbes et figures grammaticales, pour bien commencer et terminer une œuvre. Geoffroy de Vinsauf répète en substance la même théorie au début de sa *Poetria nova* et dans le *Documentum de arte versificandi*, mais sans donner les exemples. Si de telles évocations de la *dispositio* représentent une faible proportion dans la totalité des *artes poeticae*, il ne faut pas en minimiser l'importance. Jean-Yves Tilliette insiste sur le fait que la présence de ce développement dès le début de la *Poetria nova* témoigne de la grande considération que Geoffroy de Vinsauf apportait à l'organisation générale et à ses principes, constitutifs de la qualité de l'œuvre[5].

Les textes des conduits appliquent à leur manière les conseils prodigués sur la *dispositio* dans les *artes poeticae*. L'attention portée à l'ordre formel se trouve tout d'abord dans l'usage très fréquent de vers faisant fonction d'introduction ou de conclusion. Quels que soient les moyens qu'ils emploient, tous les conduits observés mettent en place une *captatio benevolentiae* dans leurs premiers vers. Suivant le conseil délivré par les *artes poeticae*, ces vers ont souvent recours à la citation. Onze des conduits moralisateurs de Philippe le Chancelier sont introduits par une citation d'origine biblique et deux par une référence classique (Ovide ou Cicéron)[6]. Si l'origine biblique de ces citations fait immédiatement penser à la pratique des sermons, le principe même reste d'abord redevable aux conseils élémentaires de la *dispositio*.

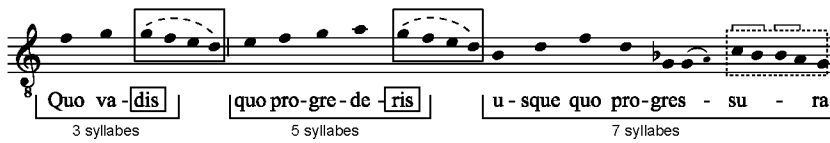
Les conduits ne portent pourtant pas tous de citation en incipit. Parmi les vingt conduits analysés, sept commencent sans référence identifiée. Malgré cela, on constate pour l'ensemble des textes que les premiers vers, qu'ils soient ou non porteurs de mots empruntés, sont particulièrement travaillés de manière à être efficaces et répondre aux modèles édictés par les rhétoriciens, c'est-à-dire de captiver, surprendre l'auditoire par des effets et d'habiles tours de langage. Les premiers vers de *Quo vadis quo progrederis* (n°10) proposent une

4. Cette théorie est déjà empruntée aux Anciens. Voir E. Faral, *op. cit.*, p. 55-60.
5. J.-Y. Tilliette, *Des mots à la parole. Une lecture de la* Poetria nova *de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, 2000, chapitre 4.
6. Voir chapitre 5, p. 151.

entrée en matière pour le moins énergique, bien qu'il ne s'agisse pas d'une citation[7] :

> Quo vadis quo progrederis
> usque quo progressura.
> quo fugis cui me deseris
> quo usque desertura

Les questions s'accumulent et s'allongent (trois syllabes, puis cinq, puis sept); l'anaphore du pronom *quo*, les échos nés de la rime interne *quo vadis / quo fugis*, les paronomases (*progrederis / progressura*, *deseris / desertura*), le chiasme entre les vers 2 et 4 (*usque quo / quo usque*). Cette saturation d'effets et de figures constitue un exorde saisissant et impressionnant qui vient à l'appui d'un questionnement accusateur. L'âme s'adresse au corps comme le poète invective le pécheur. La mélodie souligne à merveille l'urgence qui habite ces quelques vers : commençant dans la partie aiguë de l'échelle, la ligne mélodique épouse la forme des propositions et insiste sur l'accumulation des questions. Le même motif descendant de quatre notes marque la rime interne (*–is*) puis est entendu transposé à la quinte inférieure à la fin du distique :

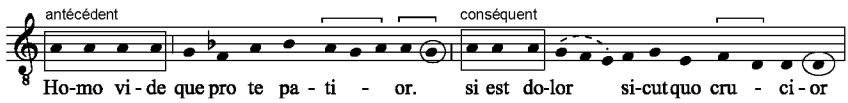


Les deux vers suivants portent la même mélodie. La structure ABAB reflète idéalement les effets de parallélismes entre les deux parties du quatrain.

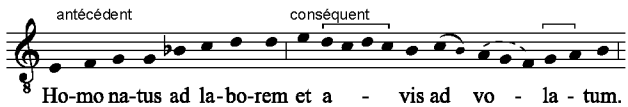
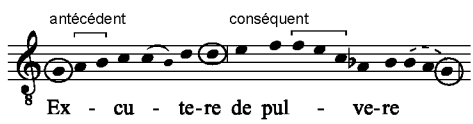
La mélodie à elle seule est souvent capable de mettre en place les éléments nécessaires à l'introduction. Les vers d'incipit, souvent groupés par deux, forment une première entité fonctionnelle de la strophe, isolée du développement qui suit par une césure musicale ou une cadence close. Les deux premiers vers de *Homo vide que pro te patior* (n°13) illustrent parfaitement cette manière d'introduire la

7. La question *quo vadis* se trouve bien entendu plusieurs fois, notamment, la célèbre phrase des Actes apocryphes de Pierre, mais est-ce suffisant pour parler de citation ?

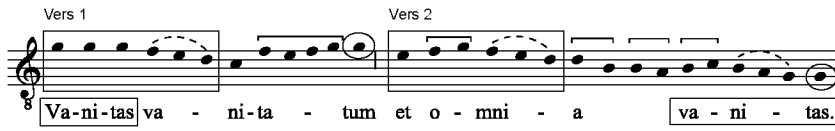
strophe. Les deux vers commencent par la répétition du *la* qui assure l'intelligibilité du texte.



Le premier vers s'apparente à une mélodie psalmodique : le *la*, teneur du mode de *ré* est répété puis brodé. Le deuxième vers rejoint très simplement la finale, le *ré*. Dans cet exemple, aucune citation, aucune figure ne vient piquer la curiosité de l'auditeur. Au contraire, la très grande sobriété assure l'accessibilité et la compréhension du discours poético-musical.

Dans les textes commençant par une citation, celle-ci est mise en valeur par un traitement mélodique qui l'isole du développement de la strophe. C'est le cas dans *Homo natus ad laborem / et avis ad volatum* (n°20). La citation de Job (5, 7) se poursuit du vers 1 au vers 2 :

La structure symétrique en arche, montante puis descendante, suffit à mettre ces deux vers en relation étroite et ne former qu'une seule entité. Le même mouvement mélodique complémentaire ouvre *Excutere de pulvere* (n°6), sur un seul vers cette fois car la citation scripturaire (Is 52, 1) ne se poursuit pas au second :

La citation d'incipit de *Vanitas vanitatum* est particulièrement connue. La mise en forme mélodique insiste sur la répétition caractéristique. Le premier mot (*vanitas*) est chanté sur trois *sol'* répétés sans aucune fioriture, de manière à privilégier l'intelligibilité. Le génitif qui suit est plus orné mais revient également au *sol'* initial et suspend cette première proposition. La citation se poursuit au vers 2 en faisant entendre l'échelle du mode de *sol* de l'aigu au grave. Le deuxième vers

commence presque comme le premier, mais sans le martèlement des *sol'*. La phrase se termine sur la finale.



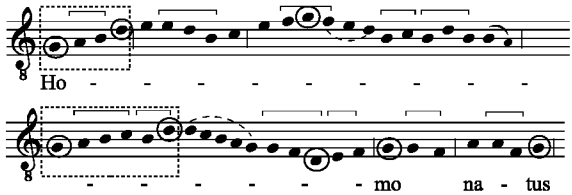
La mélodie qui soutient cette citation définit l'espace modal qui est celui de l'ensemble du conduit. Entre les deux apparitions du mot *vanitas*, tout le mode a été exposé, de sa note la plus haute à la finale. Aucune note ne sortira de cette octave pendant toute la durée du conduit, à l'exception de la sous-finale *fa* lors du mélisme conclusif. Cet exorde est parfaitement clos sur lui-même, comme circulaire par la figure poétique mais aussi par le dessin mélodique.

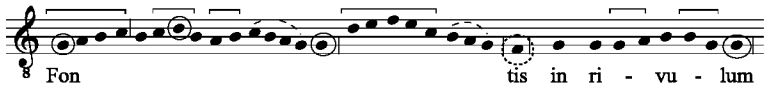
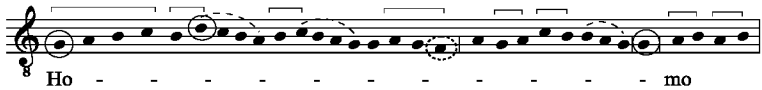
Les quelques exemples cités jusqu'à présent montrent des conduits syllabiques. Or l'utilisation des mélismes joue une part importante dans la mise en musique et l'ornementation des textes des conduits. Ces mélismes (*caudae*) peuvent intervenir à tout moment de la composition. On constate cependant que le début et la fin des strophes sont une place qu'ils occupent de manière privilégiée. Si leur valeur ornementale est évidente, il ne faut pas oublier qu'ils assurent également un rôle fonctionnel. Dans les *artes poeticae*, le terme *cauda* est utilisé pour désigner le dernier vers de la strophe, à condition qu'il se distingue des autres[8]. La *cauda* poétique a pour fonction d'assurer le passage à la strophe suivante, comme une conclusion transitoire. C'est aussi l'un des rôles de la *cauda* mélodique, c'est-à-dire de signaler pour l'oreille le passage d'une strophe à l'autre, en marquant ses limites. Les *caudae* placées à l'intérieur de la strophe peuvent également servir à marquer des passages importants pour la structure ou le sens.

Neuf des conduits moraux de Philippe le Chancelier sont pourvus de longues *caudae* introductives. Voici trois mélismes introductifs, extraits de conduits différents :

8. P. BOURGAIN, « Le vocabulaire technique de la poésie rythmique », *Archivum latinitatis mediiaevi (Bulletin Du Cange)*, 51 (1993), p. 165.

- *Homo natus ad laborem / tui status* (n°1)



- *Fontis in rivulum* (n°2)

- *Homo qui semper moreris* (n°11)

Il est aisé de remarquer les procédés communs aux trois mélismes. Ils commencent et aboutissent à la finale *sol*, soit par une cadence à la fin du mélisme, soit par un repos sur le *fa* qui permet d'enchaîner sur la finale aux premières syllabes des mots suivants. Ces trois *caudae* débutent par un mouvement mélodique qui mène à la teneur *ré* sans pour autant la joindre de manière complètement conjointe, puis fléchissent. Après cette première partie, une seconde intervient, plus conclusive. Ces mélismes se composent donc tous les trois de deux mouvements mélodiques complémentaires et proportionnés. La principale différence réside dans l'étendue de l'échelle dont ils font la présentation. Le premier (*Homo natus ad laborem*) est très complet car il fait entendre la totalité du mode authente puis sa partie plagale. La *cauda* de *Fontis in rivulum* se cantonne d'abord à la quinte du mode (*sol-ré*) et l'élargit dans un deuxième temps au tétracorde supérieur. Seule la version authente du mode est présentée. Le dernier est d'un ambitus encore plus restreint puisqu'il ne développe que la quinte de *sol* à *ré*. Bien que différents par leur ampleur, ces trois mélismes ont un squelette identique. Ils font entendre les extrémités de l'échelle choisie ainsi que diverses possibilités d'ornementation. Leur fonction rhétorique est claire : il s'agit d'introduire le discours et d'exposer

clairement le mode qui sera celui de toute la composition pour que l'oreille trouve ses repères pour la suite. Les mélismes introduisent en effet généralement des compositions ambitieuses par leur structure, leur longueur et leur contenu. Il n'est pas étonnant que le poète-compositeur ait alors jugé nécessaire de faire comprendre le mode autour duquel s'articuleront les cadences et les ponctuations, avant même que le texte ne commence. On peut également imaginer que ces passages aident le chanteur-soliste à « entrer » dans l'univers modal de la pièce, à la manière d'une vocalise préparatoire. Enfin, la fonction purement ornementale des mélismes qui enchantent et captivent l'auditoire ne doit pas être minimisée. Les *caudae* des conduits polyphoniques sont généralement plus développées que celles des conduits monodiques présentés dans cette étude. Il me semble que la relative modestie des moyens musicaux des *caudae* de la monodie agit en faveur de la compréhension orale et de la transmission du message, justifiant l'usage d'un langage simple s'inscrivant dans des dimensions temporelles raisonnables.

1.2 Conclure

Le rôle conclusif du texte en lui-même est parfois plus difficile à appréhender. L'excipit des conduits n'est pas, comme l'introduction, le lieu privilégié pour l'utilisation des citations. Il arrive pourtant que la fonction d'exorde soit explicite. La dernière strophe de *Ad cor tuum revertere* (n°3) commence par l'adverbe *ergo* et prévient l'auditeur de l'achèvement proche du conduit : *Ergo vide ne dormias.* Appel à la vigilance, ce vers et toute la strophe qui suit signalent à l'auditeur ce qu'il doit retenir du conduit pour modifier son comportement. La même chose se reproduit à la dernière strophe de *Cum sit omnis caro fenum* (n°18), dans la version du manuscrit 39 de la Bibliothèque municipale d'Évreux :

Ergo si scis qualitatem
tue sortis. voluptatem
carnis. quare sequeris
memento te moriturum.
et post mortem id messurum
quod hic seminaveris.

En plus d'expliciter le caractère conclusif de cette strophe, le poète fait appel au cliché du *memento mori*. L'allitération en « m » (*memento*, *moriturum*, *mortem* et *messurum*) permet certainement de marquer ces deux vers à l'audition et d'attirer l'attention sur leur sens. La conclusion du conduit se dote ainsi d'une dimension salutaire dans une démarche moralisatrice efficace.

En l'absence de tels adverbes ou locutions conclusives, il arrive que les derniers vers forment un groupe cohérent par la forme et le sens, à tel point que l'on peut les comprendre comme un exorde. La dernière strophe de *O labilis sortis* (n°9) se termine par cette exclamation faisant écho au refrain (*Ha moriens vita...*) et au vers d'incipit, qui sont les seuls à porter cette figure :

> *Ha* miserum te nunc excipiet
> et debitis penis te puniet.[9]

Ce distique est clairement articulé par rapport au reste de la strophe. Par opposition, les quatre strophes précédentes s'étaient comportées de manière parfaitement continue, sans séparer ou mettre de côté leurs derniers vers. Le distique final de la strophe 5 tient lieu de conclusion pour l'ensemble du poème. La mélodie qui les porte a déjà été entendue deux vers avant. L'oreille peut donc plus facilement identifier le début de la phrase musicale correspondant au début de la conclusion et à l'exclamation[10].

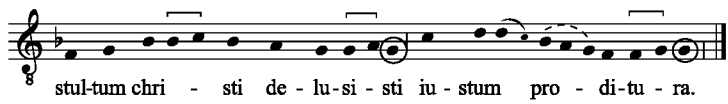
Dans le conduit *Quo vadis quo progrederis* (n°10), déjà mentionné pour l'efficacité de ses quatre vers introductifs, ce sont les deux strophes qui se répondent dans leurs deux derniers vers :

Strophe 1, vers 15 et 16	Strophe 2, vers 15 et 16
stultum christi delusisti iustum proditura.	*stulte* feci quod adieci stulto subvenire.

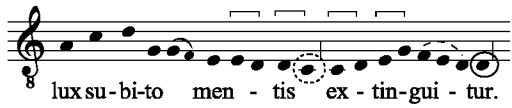
Ces deux vers forment à chaque fois une proposition grammaticale distincte de ce qui précède. La paronomase sur l'adjectif *stultus* est là pour mettre en relation les deux strophes qui sont les répliques d'un dialogue du corps et de l'âme, mais aussi pour concrétiser le passage au distique conclusif.

9. *O labilis sortis*, Strophe 5, vers 7-8.

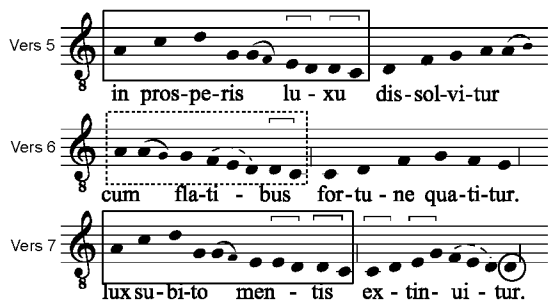
10. La structure d'ensemble de ce conduit fera l'objet d'un développement ultérieur dans ce chapitre, p. 199.

De manière évidente et traditionnelle, le langage mélodique se sert des cadences pour marquer l'effet conclusif. La plupart des strophes des conduits (comme de toutes les compositions médiévales) se terminent logiquement par une cadence conclusive[11]. Ce repos est crucial pour la détermination modale et n'est, bien entendu, pas uniquement lié aux préoccupations rhétoriques. On constate cependant que la mélodie des conduits peut amener cette cadence dans l'intention d'en renforcer la valeur conclusive. La mélodie des derniers vers de *Quo vadis quo progrederis* (n°10) cités ci-dessus s'adapte à l'intention conclusive du texte qu'elle soutient. La fin de la strophe isole deux vers qui s'achèvent tous les deux sur une cadence conclusive :

Le vers qui précède ces deux cadences closes se termine lui aussi sur la finale *sol* avec une formule clairement conclusive, identique à celle du dernier vers. La strophe s'achève donc par trois cadences successives s'appesantissant fortement sur la finale. Si, dans ce cas, l'accumulation des repos sur la finale est employée à des fins rhétoriques, il arrive que le compositeur choisisse plutôt l'évitement de la finale dans les derniers vers, de manière à ce que l'ultime cadence affirme plus nettement sa qualité conclusive. C'est ce que l'on observe dans la première strophe de *Ad cor tuum revertere* (n°3, voir analyse p. 218) : tous les vers s'achèvent sur d'autres degrés du mode, souvent la sous-finale *fa*, avant que ne survienne, au dernier vers, la cadence finale sur *sol*. Les trois autres strophes reprennent ce procédé, au moins pour les vers pénultièmes et antépénultièmes. Le repos sur la sous-finale est un procédé mélodique très ordinaire dans la monodie médiévale. Il ne faut donc pas s'étonner de le rencontrer fréquemment. Le vers final de la première strophe du conduit *O labilis sortis* (n°9) utilise un balancement identique pour valoriser le retour sur la finale et mettre en valeur la formule cadentielle :

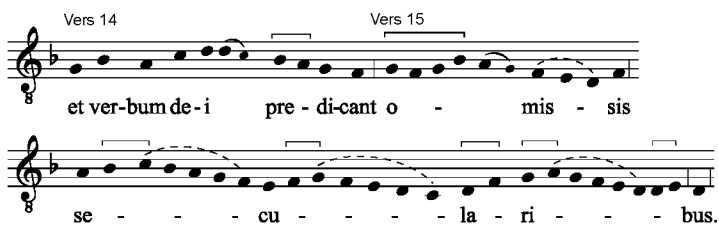
11. Sauf les strophes III et IV de *Quo me vertam nescio* (n°8), la strophe 1 de *Bonum est confidere* (n°12).



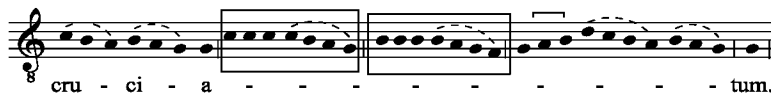
De plus, cet enchaînement est préparé depuis plusieurs vers. Il est répété de manière plus ou moins semblable aux césures des deux vers précédents, à la même place qu'au dernier vers mais en laissant le mouvement mélodique en suspens. Il ne se résout sur la finale que lors de sa troisième apparition :



Les mélismes conclusifs ont eux aussi leurs procédés. Leur valeur ornementale et jubilatoire est importante, en raison de leur position finale. Ils sont généralement plus longs que les mélismes introductifs et convoquent d'autres procédés mélodiques. Certaines de ces *caudae* ont dû laisser les auditeurs dans l'éblouissement de la péroraison. La fonction décorative et conclusive de la mélodie des derniers vers de *Bonum est confidere* (n°12) (strophe 3) est évidente :

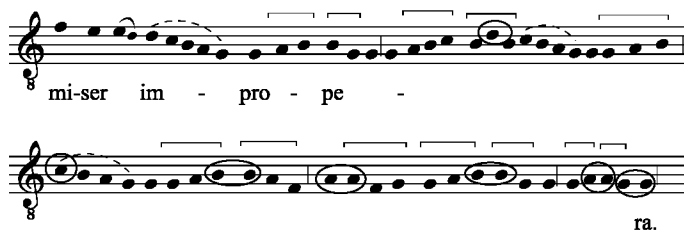


La répétition des motifs descendants sur les syllabes de *secularibus* amènent étape par étape vers la finale. Le procédé est identique au dernier vers de la strophe de *Vanitas vanitatum* (n°5). Les notes

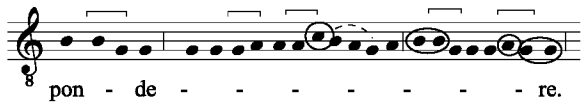
répétées sont assez rarement utilisées dans la monodie des conduits analysés, ce qui rend d'autant plus marquant ce passage :

Le procédé de répétition d'une même note est appelé *florificatio vocis* dans les traités de *musica mensurabilis* du XIII^e^ siècle. Il est donné comme exemple de *color* ou figure de rhétorique proprement musicale par le théoricien de la musique Jean de Garlande[12]. Ici, l'ornement est répété en *gradatio* descendante pour approcher la finale.

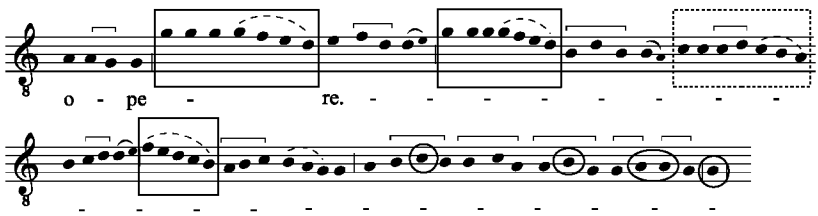
Le resserrement progressif et dégressif des motifs pour aboutir à la finale est un procédé utilisé à trois reprises dans les mélismes conclusifs des strophes de *Homo natus ad laborem / tui status* (n°1) :

- à la fin de la strophe I, les intervalles se réduisent étape par étape (quinte, quarte, tierce…) et les descentes mélodiques se raccourcissent pour que la dernière apparition de la finale soit entendue comme l'aboutissement d'un mouvement engagé depuis le début du mélisme :

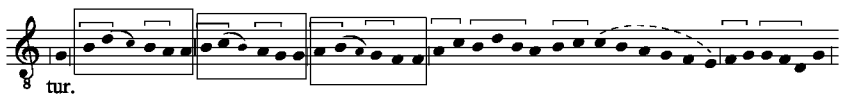


12. JEAN DE GARLANDE, *De musica mensurabilis*, éd. E. REIMER, Wiesbaden, 1972, vol. 1, p. 95 : « In florificatione vocis fit color, ut commixtio in conductis simplicibus. Et fit semper ista commixtio in sonis et non disiunctis. » (Le *color* se fait par floraison du son, quand il y a jonction dans un conduit simple. Et cette jonction se fait toujours dans des sons conjoints et non disjoints.) La *florificatio vocis* est l'une des figures ornementales de l'*organum* donc de la polyphonie, mais le théoricien fait allusion à la monodie (*in conductis simplicibus*) pour décrire le procédé mélodique. Voir G. GROSS, *Chanter en polyphonie à Notre-Dame de Paris aux 12^e^ et 13^e^ siècles*, Turnhout, 2007, p. 115-116 ; R. DE VOOGT, *Repetition and Structure in the Three- and Four-Part Conductus of the Notre Dame School*, Ph.D. Diss., Ohio State University, 1982, p. 37-45.

- le procédé se reproduit à la fin de la strophe II, dans des proportions plus réduites :

- enfin, le conduit se termine par un mélisme long et virtuose :



Cette dernière *cauda* commence par un motif composé de notes répétées (un des rares exemples de *florificatio vocis*, comme dans *Vanitas vanitatum* cité plus haut) puis d'une descente mélodique de quatre notes. Ce motif est entendu deux fois de manière identique puis transposé à la quinte inférieure. Les deux descentes sont ensuite répétées avant que ne commence le procédé de resserrement sur la finale.

Les strophes de *Fontis in rivulum* (n°2) sont munies de plusieurs mélismes mais la *cauda* finale (strophe VI, dernière syllabe de *requiretur*) est la plus développée de toutes. Elle fait entendre une répétition en *gradatio* de trois membres dans la première partie du mélisme :

Les figures simples de répétition ou les *gradationes* plus élaborées sont communes à tous ces mélismes conclusifs. Le plaisir d'une certaine virtuosité vocale s'associe à une organisation rigoureuse au moyen de figures mélodiques. Ces *caudae* sont des signaux puissants qui indiquent à l'oreille le passage d'une articulation à une autre. L'organisation des strophes est en effet un élément primordial de la structure poétique. Les manuscrits signalent méticuleusement les changements de strophes au moyen des majuscules. Les lettrines et les couleurs marquent la structure pour l'œil, tandis que les *caudae*

agissent pour l'oreille. Leur élaboration interne renforce l'efficacité du signal : la valeur introductive ou conclusive marque très profondément la mélodie. L'exploitation de la modalité et le rôle structurant de la finale prennent tout leur sens lorsque ces formules auxquelles l'oreille est habituée servent à la construction d'un discours. Les outils constitutifs de la monodie traditionnelle sont ici utilisés pour servir les fins d'une *dispositio* rhétorique éminemment orale. Ce sont les réflexes auditifs des hommes pétris de la modalité du plain-chant qui sont réinvestis dans une perspective oratoire visant à une certaine efficacité de communication. Les codes du discours et les figures ornementales classiques sont adaptés à la matière poético-musicale, pour que l'oreille soit guidée du début à la fin.

2. LA CLARIFICATION DE LA FORME PAR LE CHANT

Dans les sermons, l'organisation claire des arguments est un élément primordial dans la construction de la démarche de conviction. La performance orale nécessite que le discours soit régulièrement balisé pour que l'auditeur puisse se repérer dans la structure qui lui a été annoncée. Le prédicateur veille donc à ce que les parties soient clairement perceptibles à l'oreille et insiste rigoureusement sur les signaux sémantiques et sonores qui guident son auditoire. Il dénombre méticuleusement ses parties, prend soin de ménager des transitions entre chacune d'elles, signale le passage à un autre terme du thème ou à un autre argument. Le temps de l'audition est donc segmenté en étapes que l'auditeur reconnaît et sur lesquelles s'organise la pensée. La préoccupation d'une architecture rhétorique ferme est commune aux sermons et aux conduits. L'organisation du conduit correspond aussi parfois à une progression argumentative et sa construction d'ensemble fait figure de développement. Nous venons de voir comment le texte et surtout la mélodie (*caudae* et cadences) concourent à mettre en place un nombre important de repères pour que l'auditeur identifie et comprenne cette architecture. L'unité formelle de celle-ci est la strophe, mais elle est elle-même conçue comme l'assemblage d'unités plus petites (les vers), et comme une composition dans un ensemble constitué de la totalité de ses parties. La hiérarchisation de ces niveaux d'unité est marquée par le texte, mais aussi par la mélodie qui aide à la rendre perceptible. C'est cette trame structurelle à

plusieurs échelles qui va être abordée à présent, en suivant l'ordre d'emboîtement de sa plus petite unité (le vers), à son unité structurelle (la strophe) et sa totalité (l'œuvre).

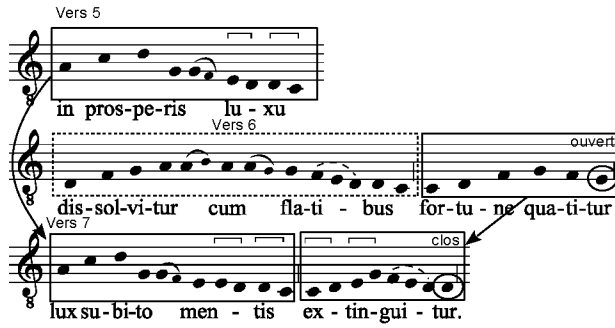
2.1 Au niveau du vers

Le vers est la première entité formelle de la poésie rythmique. La cadence poétique se définit bien sûr par la rime, mais aussi par l'accentuation du dernier mot du vers[13]. La récurrence des sons et des rythmes forme ainsi un schéma clair, régulier ou non, que l'auditeur perçoit sans difficulté. D'une manière générale, les phrases mélodiques des conduits correspondent aux vers lorsque ceux-ci ne sont pas trop courts. Lorsque les vers sont courts, ils peuvent être assemblés, comme on le constate dans le conduit *O mens cogita* (n°16) : trois vers (5, 4, 5 syllabes) sont nécessaires pour former une phrase mélodique cohérente.

Mis à part les cas de vers courts, les vers délibérément enjambés sont rares dans l'ensemble des conduits observés. On en rencontre un exemple aux vers 5, 6, et 7 de la première strophe de *O labilis sortis* (n°9) : au milieu du vers 5 et en enjambement avec le vers 6 (*dissolvitur / cum flatibus fortune quatitur*), une nouvelle phrase musicale commence à partir de la finale *ré* (voir encadré en pointillés ci-dessous). Celle-ci est facilement repérable à l'oreille car elle cite l'incipit mélodique du conduit du vers 1[14].

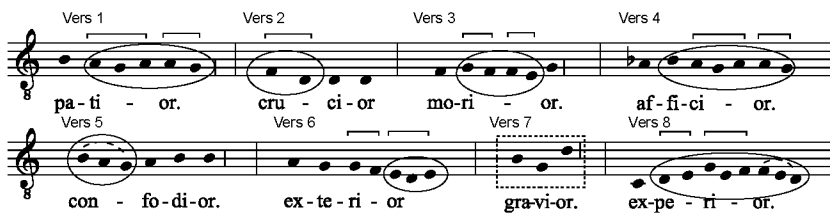
13. Jean de Garlande, dans son traité de poésie rythmique intégré à la *Parisiana poetria*, utilise le vocabulaire de la poésie métrique (*spondaicus* ou *iambicus*) pour désigner les terminaisons paroxytons ou proparoxytons. La nature de la cadence s'applique à la désignation du vers dans son intégralité : un vers spondaïque est un vers dont la cadence se compose d'un mot paroxyton. Cette terminologie montre l'importance de la cadence dans la perception de l'unité du vers. Voir vers 487-491, éd. Tr. Lauwler, *op. cit.*, p. 160.

14. Ce passage a déjà été montré dans les paragraphes qui précèdent (p. 185), dans une disposition mettant en évidence le découpage des vers. Cette autre présentation permet de mettre en valeur l'enjambement mélodique des vers 5 et 6.


Vers 5
in pros-pe-ris lu - xu
Vers 6
ouvert
dis-sol-vi-tur cum fla-ti - bus for-tu - ne qua-ti-tur
Vers 7
clos
lux su-bi-to men - tis ex - tin-gui - tur.

Cette ambiguïté mise en place par le conflit des phrases mélodiques et de la structure du texte s'avère d'une grande subtilité. La structure surimposée par la mélodie valorise d'autres aspects du texte, notamment la rime interne sur *flatibus*, au milieu du vers 6 et apporte au vers 7 une stabilité qui sied à son rôle conclusif. Il y a dans cet exemple une certaine intelligence à jouer de la superposition des différents éléments qui constituent le cadre formel des vers.

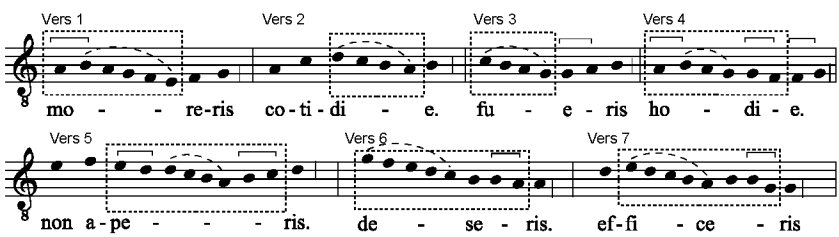
Une telle construction est exceptionnelle. Dans la plus grande majorité des conduits, les phrases mélodiques épousent scrupuleusement la forme suggérée par les vers poétiques. Chaque rime fait l'objet d'une cadence, plus ou moins conclusive, ajoutant une ponctuation musicale aux pauses et récurrences sonores du texte. Observons par exemple les cadences qui terminent chaque vers de *Homo vide que pro te patior* (n°14), dont le langage mélodique est majoritairement syllabique. Les rares groupes neumatiques de quelques notes (monnayages) se rencontrent au moment des cadences et servent à marquer les rimes :



La place de ces mélismes n'est manifestement pas déterminée par l'accent des mots qui sont tous proparoxytons, mais plutôt par le désir de mettre en valeur les terminaisons verbales toutes identiques (*–ior*

dans la strophe 1, *–eris* dans la strophe 2, *–era* dans la strophe 3). Une telle régularité des rimes est assez exceptionnelle dans les conduits de Philippe le Chancelier et participe d'une simplicité structurelle délibérée. La récurrence du signalement des rimes par les courts mélismes aide à la compréhension de la forme à l'audition. Seuls deux vers se terminent sur la finale *ré* : le second et le dernier. La cadence du vers 2 est moins ornée que les autres, comme si le repos sur la finale suffisait à signaler l'articulation du texte. À l'inverse, l'ultime cadence (vers 8) est la plus ornée de toutes, pour marquer sa position conclusive. La cadence sur *gravior* (vers 7) se distingue des autres par son syllabisme strict, ses intervalles larges et sa ligne mélodique disjointe (tierce puis quinte). Avant-dernière cadence de la strophe, elle rompt la succession régulière des rimes aux sonorités identiques et chantées sur des motifs de même caractère. Ainsi, la dernière cadence intervient après cet épisode mélodique plus dramatique qui renforce son rôle conclusif. Malgré l'absence de *cauda*, les indices nécessaires au repérage dans la strophe sont donnés par des moyens minimalistes mais efficaces.

Le cas de *Homo qui semper moreris* (n°11) est fort différent. Le langage mélodique y est très mélismatique. Les deux strophes musicales (pour quatre strophes poétiques) comportent des *caudae* initiales mais aussi conclusives et intermédiaires. Le mélisme en lui-même n'est donc pas un marqueur suffisant pour faire entendre les fins de vers et les rimes. Dans la strophe 1, ce sont les motifs descendants de trois à six notes sur la syllabe pénultième ou antépénultième qui permettent de les repérer :



Les vers se terminent ainsi sur la finale *sol* (vers 1, 4 et 7) ou sur les notes de la triade du mode (*si* : vers 2 et 3 ; *ré* : vers 5). Seul le vers 6 se termine sur un *la* et non sur une des notes de la triade *sol-si-ré*. De plus, son mélisme marque le passage le plus aigu de la strophe et la sonorité de sa rime est la seule exception aux terminaisons alternées du

schéma *abab aaab*. Le mot soutenu par ce dispositif complet, *deseris*, résume à lui seul les reproches formulés à l'encontre de l'homme.

Dans ces deux exemples, nous constatons d'une part, que les cadences mélodiques sont utilisées pour indiquer à l'oreille la succession des vers, et d'autre part qu'elles peuvent aussi donner des informations sur la structure globale de la strophe. Le maillage sonore qui fait collaborer musique et poésie n'est pas identique et systématique dans tous les conduits moralisateurs, mais chacun trouve une voie particulière pour faire entendre les unités formelles, le cadre sonore du *rithmus* : les vers et les strophes

2.2 Au niveau de la strophe

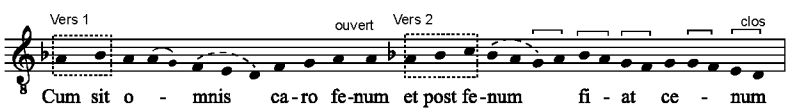
La diversité des choix structurels que proposent les conduits est assez déroutante. Le tableau de synthèse présenté au chapitre précédent (p. 165) fait état de la variété des solutions trouvées. La forme n'est pas une contrainte dans la composition des conduits, bien au contraire : la liberté est totale, pour le texte comme pour la musique. L'absence même de forme ou de structure strophique est possible. Le conduit *Homo natus ad laborem / et avis* (n°20) se compose de 16 vers qu'il est difficile de décomposer en strophes. L'unique source de ce conduit, LoB, signale le début des vers 1, 8, 11 et 15 par des initiales, faisant ainsi apparaître une structure strophique irrégulière de 7, 3, 4 puis 2 vers. Or, le schéma des rimes ne permet pas de confirmer cette répartition (*abab bba bba aab aab*[15]), pas plus que les cadences mélodiques qui ne sont closes qu'aux vers 4, 7 et 16. Les vers commençant par une majuscule sont signalés en gras et les cadences par des astérisques :

8*a* 7*b* 8*a* 7*b** 8*b* 7*b* 7*a** **8*b*** 8*b* 7*a* **8*a*** 8*a* 7*b* 8*a* **8*a*** 6*b**

Si la première strophe de sept vers peut, à la rigueur, constituer un groupe cohérent, la suite l'est moins, si bien qu'aucune structure n'est identifiable dans cette suite de vers. La modestie des proportions de ce conduit explique probablement l'insuffisance de la construction formelle. D'autres cas semblables se produisent dans le dixième fascicule du manuscrit F et ont en commun le faible nombre de vers[16].

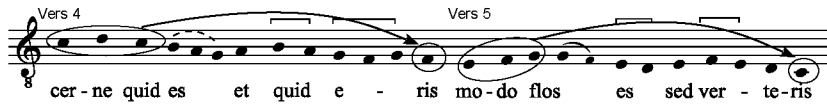
15. La dernière syllabe du dernier vers est manquante. Les éditeurs des *Analecta Hymnica* suggèrent une solution satisfaisante : *et corrige rea[tum]* (*AH*, 21, 197).

Pour l'immense majorité des conduits, la strophe constitue la grille structurelle de la composition. S'il arrive que les strophes soient irrégulières et la musique différente pour chacune (forme continue, *durchkomponiert*), le marquage des unités textuelles et musicales est clairement donné par les moyens graphiques, mélodiques (*caudae*, cadences) ou poétiques (contrastes formels, changement de rimes, de vers). Deux conduits moralisateurs de Philippe le Chancelier se présentent sous une forme continue : *Ad cor tuum revertere* (n°3) et *Bonum est confidere* (n°12). La rareté de ces formes non répétitives n'est pas spécifique au corpus moralisateur. Les conduits de forme continue sont proportionnellement aussi peu nombreux si l'on considère la totalité des compositions rapportées dans le dixième fascicule de F. La répétition strophique, qu'elle soit régulière (forme strophique simple) ou partielle (strophes binaires ou ternaires) est donc le choix formel le plus souvent adopté. La reprise du schéma poétique est fortement soulignée par la répétition musicale qui procure le plaisir de la reconnaissance et facilite la compréhension du sens du texte.

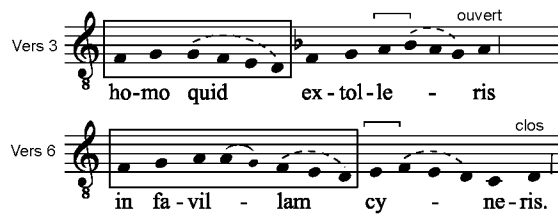
Dans la plupart des cas, la strophe fonctionne comme une entité. La présence d'éléments poétiques et musicaux faisant fonction d'introduction et de conclusion a déjà été évoquée. À l'intérieur de la strophe, l'enchaînement des phrases musicales peut dès lors être compris comme un développement, par analogie au discours oratoire. L'articulation des vers, la succession des cadences ouvertes et closes, les relations entre les propositions antécédentes et conséquentes mettent en place une ponctuation et une progression logique du discours musical qui se déroule par les sons et dans le temps. Les plus simples des strophes le montrent de manière évidente. *Cum sit omnis caro fenum* (n°18) se compose de six phrases musicales correspondant précisément aux vers et la dynamique musicale souligne l'organisation de la strophe en deux tercets (8*a* 8*a* 7*b* / 8*b* 8*b* 7*a*). Les deux premiers membres du tercet sont identiques par la longueur du vers, des octosyllabes, et la rime (*a* dans le premier, *b* dans le second tercet). Le distique poétique ainsi formé est mis en musique par deux phrases complémentaires de type antécédent et conséquent.

16. Exception faite des prosules d'*organum* et du très long *Turmas arment christicolas* (n°41 dans F) qui n'ont pas de structure apparente malgré leurs grandes proportions.

Le premier vers commence et se termine sur la teneur, *la*. Entre ces deux extrémités, le dessin mélodique rejoint simplement la finale *ré*. Le deuxième vers débute de la même manière, sur un *la*, mais la broderie initiale est augmentée d'un degré, jusqu'au *do*, comme une infime surenchère mélodique par rapport à ce qui précède. Cette progression vers l'aigu met en valeur la répétition du mot *fenum* au début du vers 2, alors qu'il faisait déjà la rime du vers 1. Ce mot est également agrémenté d'un ornement plus long que les autres sur la deuxième syllabe.

Le deuxième tercet (vers 4 à 6) est sensiblement différent, puisque aucune des cadences n'est conclusive. Les deux premiers vers parcourent l'échelle de sa partie supérieure à la sous-finale (*do*), en marquant une étape sur le *fa* pour relancer la phrase :



Le troisième vers de chaque tercet (vers 3 et 6) est différent des deux autres par sa longueur (sept syllabes) et sa rime. La mélodie concourt elle aussi à isoler ces vers de ceux qui les précèdent et qui viennent d'être décrits. Ils commencent tous les deux sur *fa*, mais le premier mène à la quinte du mode, tandis que le second se termine par une cadence sur la finale, comme il se doit à la fin d'une strophe. Cependant, les motifs mélodiques sont très proches et leurs divergences s'expliquent par la différence de cadences, donc de direction des deux phrases :



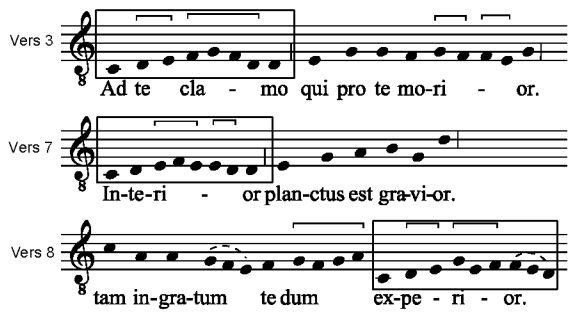
L'organisation simple et efficace de la strophe poétique de ce conduit est ainsi encadrée et accentuée par la mise en musique. Cette unité poético-musicale cohérente et régulière est entendue trois fois de

suite (cinq si l'on prend en compte les deux strophes supplémentaires du manuscrit d'Évreux, BM 39), entrecoupée d'un refrain qui joue lui aussi un rôle important pour la perception claire de la forme. Si tous les conduits ne proposent pas une structure interne de la strophe aussi nette et explicite que celle-ci, l'objectif est généralement le même : produire une entité sémantique et structurelle claire sur laquelle peut s'appuyer la compréhension de l'ensemble.

La répétition à l'échelle de la strophe peut être utilisée pour garantir l'unité. La strophe mélodique de *Homo vide quo te patior* (n°13) peut être schématisée de la manière suivante :

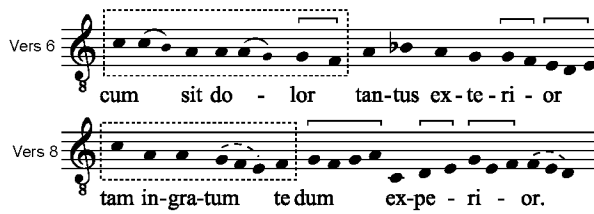
Vers 1	Vers 2	Vers 3		Vers 4	Vers 5	Vers 6		Vers 7		Vers 8	
mouvement ouvert-clos		a		anaphore de *Vide*		b		a		b	a

Les vers 1-2 et 4-5 forment deux entités cohérentes, l'une par sa fonction introductive, l'autre par la *gradatio* mélodique valorisant l'anaphore de *Vide*[17]. Une même formule ornant la finale dans le grave (nommée « a » dans le schéma ci-dessus) commence les vers 3 et 7. Elle réapparaît également à la fin du vers 8 pour conclure la strophe.



Les vers 6 et 8 commencent par un dessin mélodique descendant sensiblement identique (« b » dans le tableau ci-dessus) :

17. Les exemples sont donnés p. 178 et p. 122.



Le dernier vers se compose donc de deux formules entendues dans les vers précédents et synthétise ainsi différents moments de la strophe. L'unité formelle est assurée par la récurrence de ces éléments simples qui jalonnent le temps de l'audition. *Homo vide qui pro te patior* comporte trois strophes qui répètent autant de fois cette microstructure bien agencée. L'encadrement sonore gagne en efficacité à chacune de ces réitérations. Le bénéfice de la structure strophique s'inscrit donc aussi dans la durée de l'ensemble du conduit.

2.3 Le conduit comme un tout : la cohérence de l'œuvre

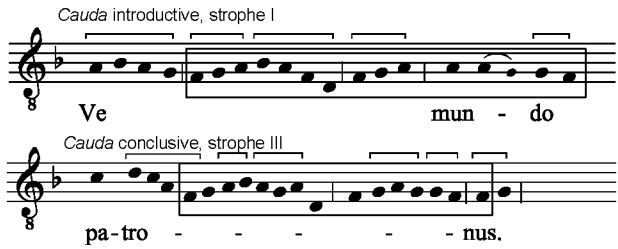
La forme met en place des repères réguliers et stables dont le retour facilite la compréhension. Plus une forme est répétitive, plus on imagine efficace la transmission du message qu'elle véhicule. L'auditeur doit aussi percevoir l'unité de l'œuvre. Il entend certes quand elle commence, quand elle se termine ainsi que ses articulations internes, mais il doit aussi saisir la cohérence de l'ensemble. La mémoire doit être capable de restituer l'image d'un tout à la fois fragmenté par la forme, comme un quadrillage, mais aussi fermement unifiée. L'ensemble ainsi constitué[18] semble organisé selon une logique et une cohérence au niveau de la macro-structure. Quelques-uns de ces procédés peuvent être relevés dans le corpus des conduits moralisateurs attribué à Philippe le Chancelier, même s'il ne s'agit là que de réflexions concernant un nombre réduit de conduits.

a. Épanadiplose formelle

La correspondance entre le début et la fin (figure d'épanadiplose) est un moyen d'assurer la cohérence d'un discours. Il arrive à plusieurs

18. Il arrive que les variantes formelles entre les versions des différents manuscrits ne permettent pas cette observation.

reprises dans les conduits analysés que la mélodie de la conclusion fasse allusion à celle de l'introduction. Dans *Ve mundo a scandalis* (n°7), six strophes (trois doubles strophes musicales) d'une structure complexe séparent la *cauda* introductive des dernières notes. Les motifs communs aux deux mélismes sont pourtant nombreux :

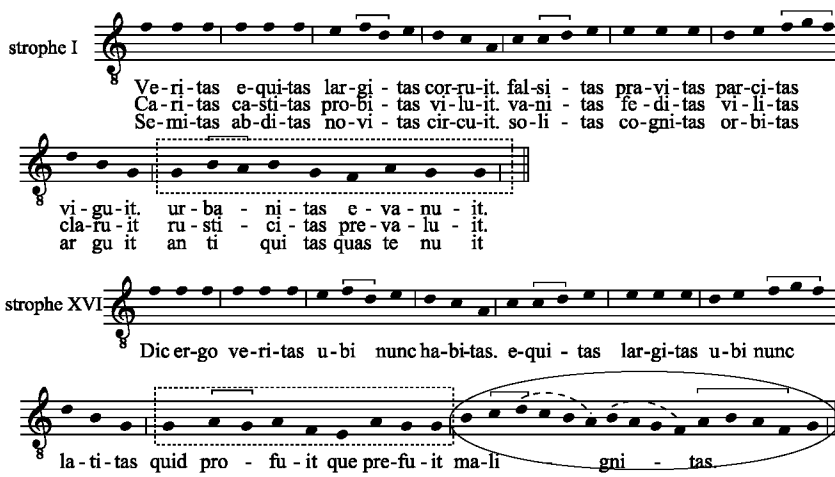


L'intention de rappel ou d'écho est ici purement musicale. Elle joue de formules simples qui ouvrent et ferment ce conduit dont le langage mélodique est lui aussi relativement évident. La présence du *ré* grave dans ces deux *caudae* et les enchaînements mélodiques sur la chaîne des tierces (*ré fa la*) distinguent ces deux passages du reste du conduit qui est majoritairement plus conjoint. Le signal mélodique pour mettre en valeur ces deux parties est certes discret, mais bien présent. Les *caudae* introductives et conclusives « cernent » la pièce. Leur ressemblance est donc loin d'être un hasard, et sert à délimiter les contours extrêmes du conduit, témoignant d'une conception architecturale globale de la composition.

La forme littéraire du lai lyrique est une illustration parfaite du procédé d' « épanadiplose formelle ». Les lais se composent généralement d'un nombre élevé de strophes de structures toutes différentes. La diversité est une contrainte que vient équilibrer l'identité formelle entre la première et la dernière strophe de la composition qui est ainsi encadrée par un élément fixe, comme pour terminer le cycle à la manière d'une boucle. Le conduit *Veritas equitas* (n°17), composé de trente-six strophes poétiques, emprunte sa forme au lai profane. C'est l'une des compositions les plus longues et les plus irrégulières parmi les conduits monodiques rassemblés dans le manuscrit F. Les deux strophes qui encadrent *Veritas equitas* sont effectivement de même structure, à un vers près cependant, car la dernière strophe est allongée de quatre syllabes. De plus, la première et la dernière strophe font très clairement référence l'une à l'autre :

Strophe 1	Strophe 36
Veritas equitas	Dic ergo *veritas*[19]
largitas corruit.	ubi nunc habitas.
falsitas pravitas	*equitas largitas*
parcitas viguit.	ubi nunc latitas
urbanitas evanuit.	quid profuit
	que prefuit
	malignitas.

Dans la dernière strophe, la prise à partie de la Vérité fait écho à l'incipit, de même que l'on retrouve rapidement la Justice et la Générosité. Même si elles ne sont pas disposées de la même manière, les terminaisons des rimes sont identiques : *–itas* et *–uit*. Enfin, la mélodie qui soutient ces deux strophes achève de les mettre en correspondance, car elle est presque intégralement identique. Les seules variations touchent la fin des deux strophes, là où la dernière est allongée :


strophe I
Ve-ri-tas e-qui-tas lar-gi - tas cor-ru-it. fal-si - tas pra-vi-tas par-ci-tas
Ca-ri-tas ca-sti-tas pro-bi - tas vi-lu-it. va-ni - tas fe-di-tas vi-li-tas
Sc-mi-tas ab-di-tas no-vi - tas cir-cu-it. so-li - tas co-gni-tas or-bi-tas
vi-gu-it. ur-ba - ni-tas e-va-nu - it.
cla-ru-it ru-sti - ci-tas pre-va-lu - it.
ar gu it an ti qui tas quas te nu it
strophe XVI
Dic er-go ve-ri-tas u-bi nunc ha-bi-tas. e-qui - tas lar-gi-tas u-bi nunc
la-ti-tas quid pro - fu-it que pre-fu-it ma-li gni - tas.

19. Ces vers font également écho à un conduit polyphonique attribué à Philippe le Chancelier qui commence ainsi : *Dic Christi veritas / dic cara raritas / dic rara caritas / ubi nunc habitas*. Pour l'attribution de ce conduit, voir N. FICKERMANN, « Philipp de Grève, der Dichter des *Dic Christi veritas* », *Neophilologus*, 13 (1927-1928), p. 71.

La dernière strophe est allongée d'un vers quadrisyllabique, avec le mot *malignitas*. La mélodie devient plus mélismatique alors que le reste du conduit est strictement syllabique. Le vers qui précède cette conclusion ajoutée varie légèrement par rapport à la version entendue à la fin de la strophe I. Ce sont les seules modifications mélodiques introduites entre l'exorde et la péroraison. La présence exceptionnelle du mélisme insiste sur la valeur conclusive de la fin du conduit, mais la variation n'altère pas l'effet produit par la répétition de l'introduction en conclusion, caractéristique de la forme du lai.

Les constructions que nous avons qualifiées d'épanadiploses formelles peuvent donc se concrétiser par des moyens différents, purement musicaux ou alliant le texte et la mélodie. Les deux exemples cités montrent deux aspects de ce procédé. Ce dernier n'est bien entendu possible qu'à condition que la structure d'ensemble soit irrégulière, c'est-à-dire dans une minorité des cas des conduits monodiques. La répétition de la forme strophique ne permet pas de mettre en place un tel jeu de correspondance puisque toutes les parties sont identiques.

b. Stratégies de la macro-structure

La répétition alternée de deux phrases musicales est souvent utilisée en début de strophe, selon la forme mélodique ABABx. La répétition musicale correspond généralement à la structure poétique, notamment aux terminaisons des rimes (*abab*). C'est un procédé connu et couramment utilisé dans la lyrique profane. En termes d'efficacité rhétorique, l'utilisation d'une structure identifiée en début de strophe permet une pénétration aisée dans la composition et probablement une meilleure reconnaissance et mémorisation de son début, par lequel elle est identifiée et gardée en mémoire. Les conduits moralisateurs de Philippe le Chancelier appliquant ce procédé sont *Quid ultra tibi facere*, (n°4), *Excutere de pulvere* (n°6), *O labilis sortis* (n°9), *Quo vadis quo progrederis* (n°10), *Bonum est confidere* (n°12), *Nitimur in vetitum* (n°14, *contrafactum*), *Homo considera* (n°15), *O mens cogita* (n°16), *Suspirat spiritus* (n°19, *contrafactum*). Ce sont tous des conduits sans *cauda* introductive.

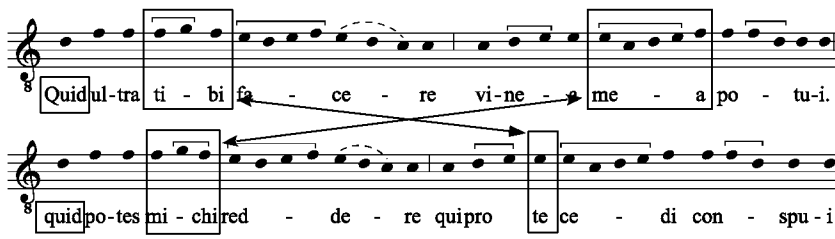
Certains conduits poussent plus loin l'exploitation de l'efficacité « signalétique » de ce principe de répétition mélodique alternée. La structure d'ensemble des trois strophes musicales de *O labilis sortis* (n°9) est très représentative d'un effort d'organisation globale, mettant à profit les effets bénéfiques de ce dispositif. Il se compose de deux

doubles-strophes mélodiques, suivies d'une strophe mélodique simple (III). Des quatrains de deux phrases mélodiques alternées (ABAB) sont placés au début des strophes I et II ainsi que dans la seconde moitié de la strophe III, de manière à achever le conduit avec une structure claire :

Strophe I (double)	Strophe II (double)	Strophe III (simple)
A B A B' C A C'	**A B A B'** C D E F	A B C D **E F E F'**

Le reste des strophes[20] est occupé par des structures continues qui contrastent avec ces passages organisés. Les quatrains alternés utilisent la ponctuation des cadences ouvertes et closes. Dans les strophes I et II, la première apparition de B s'achève sur une cadence close, tandis que B', sa répétition, termine par une cadence ouverte qui permet de passer à la suite de la strophe sans rupture. Le quatrain final de la strophe III fonctionne de manière inversée en raison de sa position conclusive. C'est le dernier vers (F' dans le tableau ci-dessus) qui porte la cadence close. La construction d'ensemble est charpentée selon les mêmes principes qu'un discours, c'est-à-dire l'introduction des unités de la structure et la conclusion globale.

Dans le même ordre d'idée, le conduit *Quid ultra tibi facere* (n°4) commence par une strophe dont la musique répète ses deux premières phrases selon cette même structure croisée (ABAB) qui s'accorde parfaitement à la forme du texte et au parallélisme des vers 1 et 3 :



La répétition mélodique marque le parallélisme des deux questions et insiste sur le chiasme des pronoms symbolisant la relation du Christ (*vinea mea*, *michi*) et de l'homme (*tibi*, *pro te*). Cette relation

20. La fin de la strophe I, assez complexe par les enjambements de vers, est analysée dans ce même chapitre, p. 189.

déséquilibrée est justement dénoncée par le Christ qui s'adresse à son interlocuteur à la première personne. Son sacrifice n'est pas à considérer comme un don gratuit mais comme un échange qui instaure entre lui et le clergé, une relation d'ordre commerciale[21] : *Quid potes michi reddere* (strophe 1 vers 3), *vice mutui* (strophe 1 vers 7), *facitque mutatoria de meo patrimonio* (strophe 3 vers 7 et 8), *creditum* (strophe 5 vers 2), *lane pretium* (strophe 5 vers 6). L'homme et les clercs en particulier ont une dette envers le Christ. Celui-ci met à disposition son patrimoine et son exemple en échange du sacerdoce. Ce commerce spirituel est rompu par l'Église et ses serviteurs qui dilapident le patrimoine du Christ (strophe 6 vers 3-5) et s'adonnent à des commerces terrestres au lieu de faire l'aumône de ces richesses spirituelles. Au marché juste proposé par le Christ, l'Église et ses serviteurs répondent par la corruption et la force (*vel vi vel muneribus*, strophe 6 vers 8) et préfèrent le pouvoir et la luxure. La mise en valeur des pronoms dès les premiers vers par l'alternance mélodique est un des moyens mis en œuvre pour exprimer cette idée dans le conduit. La forme de *Quid ultra tibi facere* est strophique. La même mélodie et la répétition introductive sont donc entendues six fois de suite (huit si l'on retient la version donnée par le manuscrit Da) sur un texte différent. Les strophes poétiques 2 à 5 semblent ignorer la répétition mélodique et la possibilité de jeu sonore qu'elle implique. En revanche, la dernière des six présente de nouveau un texte qui s'emboîte parfaitement sur la structure mélodique, grâce à l'anaphore des pronoms personnels qui suit la structure musicale :

Meum ire vicarium
meis deceret passibus.
*meum*que patrimonium
meis dari pauperibus.

L'insistance sur la première personne, celle du Christ, est encore un moyen d'accentuer l'injustice dont le Christ est victime. En plus de mettre en valeur l'interprétation du sens du texte, la disposition de part et d'autre du conduit de ces combinaisons efficaces du texte et de la mélodique agit au niveau de la macro-structure. Il faut y voir la réali-

21. Le développement des échanges commerciaux, contemporain de l'essor de la prédication, est probablement la cause de l'émergence de la figure du bon et du mauvais commerçant et du Christ-marchand comme métaphores sociales et morales dans les sermons. Voir D. D'Avray, *The Preaching of the Friars : Sermons diffused from Paris before 1300*, Oxford, 1985, p. 207 *sq.*

sation d'une stratégie qui consiste à encadrer le temps de l'audition par des effets semblables qui exaltent l'unité de la composition d'ensemble.

c. Climax

Souhaitant faire œuvre moralisatrice, le musicien n'a pas seulement intérêt à capter l'attention de son auditoire, il doit aussi la conserver, la capturer, s'il veut marquer l'empreinte de son message durablement. La disposition des sons musicaux doit être claire, fournir des repères, mais aussi donner l'impression d'avancer sans faille d'un point à un autre. La progression et la direction des événements sonores donnent sens à l'audition. Le compositeur conçoit donc son œuvre en termes de dynamique. Comme l'explique Fritz Reckow, un conduit est la mise en œuvre d'un *processus*, une progression dynamique dans le temps de l'audition[22].

La construction d'un discours exige une méthode. Il faut que le lecteur ou l'auditeur se sente accompagné tout au long du discours de manière à ce qu'il puisse progresser dans les idées sans difficulté. Cette notion est appelée *ductus* en rhétorique. Mary Carruthers le présente ainsi : « Le ductus représente [donc] la manière dont une composition donnée guide quelqu'un jusqu'aux buts qu'elle s'assigne »[23]. L'organisation des parties (la *dispositio*) doit obéir à un *ductus* clair et logique qui va souvent de pair avec la hiérarchisation des arguments dans le cadre d'un discours. Les étapes se succèdent et empruntent un chemin qui doit mener du plus simple ou évident, vers l'exploitation la plus profonde ou mystique du sujet. Si cette notion de *ductus* n'est pas clairement reprise dans les textes médiévaux, elle reste cependant un outil intéressant pour comprendre le fonctionnement linéaire, la progression temporelle des productions relevant des stratégies rhétoriques héritées de l'Antiquité. Dans le contexte des *conductus* moralisateurs, elle nous intéresse d'autant plus que l'idée de dynamique

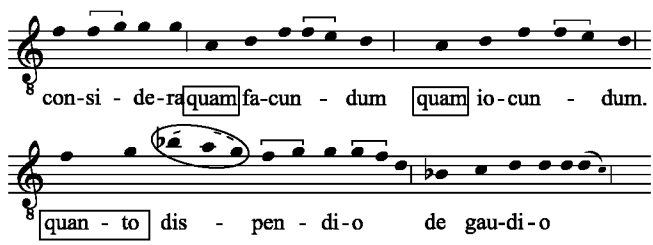
22. Fr. RECKOW, « Processus und Structura. Über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter », *Musiktheorie*, 1 (1986), p. 5-29.

23. M. CARRUTHERS, *The Craft of Thought, Meditation, Rhetoric, and the Making of Images*, Cambridge, 1998 et Paris, 2002 pour la traduction française citée, p. 104-109. Voir aussi son article consacré au *ductus* : « The Concept of *Ductus*, or Journeying through a Work of Art », *Rhetoric Beyond Words, Delight and Persuasion in the Arts if the Middle Ages*, éd. M. CARRUTHERS, Cambridge, 2010, p. 190-213.

impliquée par ce terme est induite dans la désignation des compositions que nous étudions. Quels sont les moyens du compositeur pour matérialiser par les sons cette progression du texte et accompagner ses auditeurs dans le flux mélodique ?

On peut nommer climax le point d'intensité culminant d'une composition ou de l'une de ses parties. Ce paroxysme est amené progressivement, de sorte que la tension ainsi ménagée se poursuive par un moment de détente aboutissant à une conclusion. Ce sont souvent les hauteurs qui matérialisent le point d'intensité culminant de la strophe. La progression degré par degré vers une note aiguë de l'échelle permet de relier plusieurs phrases entre elles dans une même dynamique. Le climax se situe généralement au milieu ou dans la deuxième partie de l'ensemble. Il peut s'agir d'une simple strophe (surtout dans le cas des nombreuses formes strophiques du répertoire) ou de tout le complexe de la structure globale si celle-ci est irrégulière. Cette construction intervient stratégiquement au moment où l'attention de l'auditoire risque le plus de se relâcher pour assurer la réception du discours jusqu'aux derniers mots.

Par exemple, le climax de la strophe de *Quo vadis quo progrederis* (n°10) survient au début du dixième vers sur un total de seize sur les mots *quanto dispendio*. Il se compose d'un motif qui atteint le *si bémol* dans l'aigu, distant d'un intervalle de dixième au-dessus de la finale *sol.* Il représente également l'aboutissement d'une succession de propositions (*quam facundum*, *quam iocundum*) donc une surenchère par rapport à ce qui le précède :



La seconde strophe de ce conduit, parfaitement parallèle, reprend la même construction grammaticale et reproduit l'effet avant de s'acheminer vers la conclusion :

considera
quam tumentem
quam fetentem

raptum de lubrico
non modico [...]

Il arrive également, dans le cas des conduits de forme continue, qu'une progression soit organisée de façon à ménager un climax de hauteur à la fin, dans la ou les dernières unités strophiques de l'ensemble. Des trois doubles strophes de *Homo natus ad laborem / tui status* (n°1), la troisième se situe dans un registre globalement plus aigu. La mélodie dépasse volontiers la quinte du mode et évolue entre *mi'* et *sol'* pour 25% de ses notes (contre environ 11% dans les deux autres strophes). Cette strophe est aussi la plus courte des trois et la plus spectaculaire par les figures de son mélisme final, déjà analysé dans les pages qui précèdent. Une progression dynamique des hauteurs qui mène à la dernière partie de la composition peut également être observée dans *Ad cor tuum revertere* (n°3), *Ve mundo a scandalis* (n°7) ou encore *O labilis sortis* (n°9). Ce procédé est donc couramment utilisé dans les formes non strophiques ou à strophes composites, pour matérialiser par les sons la progression dynamique de l'ensemble. Il est un moyen d'accompagner la concentration de l'auditeur, d'amener sa réflexion d'un point à un autre et le faire progresser dans sa démarche de conversion.

Les conduits monodiques moralisateurs sont donc construits selon des stratégies comparables à celles d'autres discours rhétoriques : ils sont encadrés de parties fonctionnelles (introduction et conclusion) et sont organisés selon plusieurs niveaux de structures, les unes s'emboîtant dans les autres : les mots, les vers, les strophes sont autant d'unités qui s'additionnent pour constituer un ensemble signifiant. Les éléments caractéristiques de la poésie rythmique ainsi que les moyens propres de la mélodie sont mis à profit pour accompagner l'auditeur dans sa perception et sa compréhension du message. Tous ces outils sont de nature sonore et ne sont effectifs qu'une fois qu'ils sont chantés. L'analyse s'appuie certes sur des documents écrits mais elle vise avant tout à en mesurer l'efficacité oratoire, c'est-à-dire les moyens sonores inventés par le poète-compositeur pour atteindre et convaincre son auditoire.

Chapitre 7 : Analyses de deux conduits moralisateurs

La lecture des conduits moralisateurs présentée dans les chapitres précédents est le fruit d'une analyse détaillée des vingt compositions attribuées à Philippe le Chancelier[1]. Dans les pages qui précèdent, ces conduits ne sont présents que sous forme de bribes, d'exemples réduits à quelques mots ou quelques sons, de manière à mettre en valeur les procédés qui participent à leur élaboration. Cet aperçu morcelé ne permet pas de donner une image juste de ces compositions dans leur continuité. J'espère pourtant avoir convaincu le lecteur que les figures, les structures et les effets confrontés et accumulés prennent sens dans leur contexte culturel et les *habitus* intellectuels de leur auteur et de ses contemporains. Mais cette démonstration pourrait sembler ne s'appuyer que sur des extraits choisis à dessein, sans tenir compte de la totalité des œuvres en questions, elles dont la qualité s'apprécie surtout dans la durée et la cohérence de l'ensemble. C'est pour atténuer cet inconvénient que je souhaite à présent donner les analyses complètes de deux conduits : *Homo considera* et *Ad cor tuum revertere*. Après avoir souligné les particularités de la forme, l'analyse procède de manière quasiment linéaire, comme une lecture au fur et à mesure des effets et procédés mis en œuvre. Les deux conduits choisis sont délibérément très différents l'un de l'autre, de manière à mettre en valeur la grande hétérogénéité de ce répertoire, malgré son unité thématique et la permanence de certains procédés de fabrication liés à leur appartenance à un milieu culturel très entraîné à la construction de discours moralisateurs.

1. Voir A.-Z. Rillon-Marne, *Philippe le Chancelier et son œuvre : étude sur l'élaboration d'une poétique musicale*, thèse soutenue à l'Université de Poitiers, 2008, p. 109-319.

1. HOMO CONSIDERA

Ce conduit[2] aux trois longues strophes de 21 vers est le *contrafactum* d'une chanson vernaculaire. La mélodie est connue sous trois versions romanes différentes[3] :

- *De Yesse naistera*, une parodie didactique sur le texte du *Stirps Jesse*.
- *Je chant conme desvez*, une chanson de plainte contre les femmes, attribuée au trouvère artésien Jacques de Hesdin.
- *L'autrier m'iere levaz*, une pastourelle.

Il est délicat de reconstituer l'ordre chronologique entre ces versions et le texte latin[4], mais la comparaison de leurs structures présente quelques variantes intéressantes. *De Yesse naistera* et *Je chant conme desvez* sont de structure identique (même nombre de vers, même schéma des rimes, même nombre de strophes). Les deux autres, la pastourelle et le conduit, présentent des variations importantes du schéma de la strophe :

	De Yesse naistera *Je chant conme desvez* (4 strophes)	*L'autrier m'iere levaz* (6 strophes)	*Homo considera* (3 strophes)
A	6*a* 6*a* 6*b*	**6*a*** 6*a* 6*a* 6*b*	6*a* 6*a* 7*b*
A	6*a* 6*a* 6*b*	**6*a*** 6*a* 6*a* 6*b*	6*a* 6*a* 7*b*
B	6*b* 6*b* 6*c* 6*c* 6*b*	6*b* 6*b* 6*c* 6*c* 6*b*	7*c* 7*c* 6*a* 6*a* 7*c*
B			7*c* 7*c* 6*a* 6*a* 7*c*
B			7*c* 7*c* 6*a* 6*a* 7*c*

2. Édition du texte et de la musique en annexes, n°15.
3. Voir références des chansons en annexe et l'édition des versions et leurs variantes par H. TISCHLER (éd.), *Trouvère Lyrics with Melodies*, vol. I, *CMM* 107, Neuhausen, 1997, n°6. Ce groupe est étudié par J. MARSHALL, « Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours », *Romania*, 101 (1980), p. 289-335.
4. Les arguments de J. MARSHALL (*ibid.*, p. 304-309) en faveur de l'antériorité de la pastourelle *L'autrier m'iere levaz*, ne sont pas pleinement convaincants. L'auteur ajoute également au groupe quatre chansons occitanes dont le texte se rapproche structurellement du conduit *Homo considera* mais pour lesquelles les sources ne donnent aucune mélodie.

La pastourelle (*L'autrier...*) double le premier vers des tercets initiaux (en gras ci-dessus), allongeant ainsi la strophe à treize vers au lieu de onze. Les modifications du conduit *Homo considera* sont nettement plus importantes car elles transforment considérablement l'allure de la strophe. Les versions de la chanson n'utilisent que des hexasyllabes tandis que le conduit varie la longueur des vers en introduisant des heptasyllabes. La séquence des vers 7 à 11 (*B*) est reprise deux fois et fait apparaître une nouvelle structure musico-poétique : *AABBB*. Le modèle est donc profondément remanié pour devenir un conduit. Il est difficile de savoir quelle version profane est à l'esprit du poète latin au moment de l'élaboration du conduit. On remarque cependant des similitudes significatives entre les assonances des rimes avec la strophe 1 de *De Yesse naistera* :

De Yesse naistera	Homo considera
Verge qui florira	qualis quam misera.
Çavons nos Ysaie :	sors vite sit mortalis.
Saint Espris i vienra	vita mortifera.
Qui se reposera	pene puerpera.
En la rose espanie.	mors vera mors vitalis.
Bien est la profecie	fomentum est doloris.
Si n'est vis, acomplie :	stadium vite laboris.
La flor est Jhesucriz	premit per honera.
Si com dit li Escriz,	sordet per scelera
Et la verge est Marie.	scaloris et fetoris.[...]

Les sonorités de *Homo considera* rappellent celles du vers d'incipit, *De Yesse naistera*, de même que les vers 9 et 10 avec les terminaisons *Jhesucriz* et *Escriz* peuvent faire écho à la rime *–is* dans le conduit latin. Ce sont des indices qui peuvent argumenter en faveur de l'antériorité directe de *De Yesse* sur *Homo considera.* Dans ce cas, ce dernier serait construit dans un rapport d'antithèse avec son modèle. Au miracle de l'enfantement par la Vierge répond la douleur de l'enfantement charnel (*pene puerpera*), et à la nature généreuse symbolisant la lignée du Christ (*qui florira*, *rose espanie*) s'oppose la noirceur de la vie terrestre.

Le conduit est allongé de dix vers par rapport à son modèle supposé, soit deux fois la seconde partie de la strophe. Cette répétition de *B* ne se limite pas aux éléments structurels mais s'étend aux sonorités et au rythme des vers. Cet allongement est l'occasion d'un jeu qui allie virtuosité sonore et intelligibilité structurelle. Le texte est

parfaitement organisé au moyen de la figure d'*annominatio* (paronomase) entre les mots *fomentum*, *fermentum* et *figmentum* :

B vers 7-11	*B* vers 12-16	*B* vers 17-21
fomentum est **dol***oris.* **st**ad*ium* vite **lab***oris.* premi**t per** hon*era.* sordet per sce**l***era* sc**al***oris et* fet*oris.*	*fermentum est* **dul***coris.* **s**ompn*ium* umbra **va***poris* fall**it per** pros**p***era* trahit ad a**sp***era* mer*oris et* strid*oris.*	*figmentum est* err*oris.* gaud*ium* brevis hon*oris.* mordet ut vi**p***era.* flebilis v**esp***era* **al***goris et* ard*oris.*

Les sonorités, assonances ou allitérations, signalées en italique sont identiques pour les trois passages. Les éléments en gras sont communs à deux des trois. L'ordre grammatical des mots est identique et permet une reproduction exacte du rythme. Par exemple, les vers 9, 10, 14, 15 et 19 commencent tous par un verbe à la troisième personne du singulier (*premit*, *sordet*, *fallit*, *trahit* et *mordet*), suivi d'un monosyllabe (*per, ut* ou *ad*) puis d'un nom de trois syllabes (*honera*, *scelera*, *prospera*, *aspera*, *vipera*). Seul le vers 20 (*flebilis vespera*) fait exception et rompt la régularité mise en place par ces répétitions rythmiques et sonores.

La structure tripartite est reprise pour la fin de strophes 2 et 3 et la même comparaison des sons et des rythmes peut être menée :

Strophe 2 : vers 7-11	vers 12-16	vers 17-21
mo**m***entum* **est** stat*ere.* dubius quan**tum** man*ere* potes **in** prosp*eris* qui cit**o** p**re***teris.* qui fenum es in fl*ore.*	la**m***entum* **est** rid*ere.* **gaudio** fle**tum** aug*ere.* nudus **in**gred*eris.* nudus eg**red***eris.* **e**gress**us** cum pav*ore.*	por**t***entum* hic gaud*ere.* **gaudio** celi c**a***rere.* cur non corrig*eris.* in mem**o**r carc*eris* ple**ct**end**us** a tort*ore.*
Strophe 3 : vers 7-11	vers 12-16	vers 17-21
cur off*endis* **da***torem* **r**epr*imas* parvum p**u**do*rem.* **t**urpia corr*igas.* **o**culos e**r***igas* **a**d pi**u**m **in**dult*orem.*	**cur** de*fendis* **da***torem* de**p**r*imas* mentis **tum***urem.* **h**um**i**l**e**m **e**l*igas* vi**t**a**m** **t**e di**r***igas* per **v**i**a**m arcti*orem.*	dum att*endis* ul*torem* **r**ed*imas* te per **t**imo*rem.* do**m**in**u**m di**l***igas* **t**o**t**u**m** **t**e coll*igas* **a**mantis **in** am*orem.*

Les longues strophes n'utilisent que trois rimes chacune, en suivant le schéma : *aab aab ccaac ccaac ccaac*. La récurrence des sonorités se poursuit de strophe en strophe car les assonances choisies conservent certains points communs :

Strophe 1	Strophe 2	Strophe 3
a : *–era* *b* : *–alis* *c* : *–oris*	*a* : *–eris* *b* : *–ore* *c* : *–ere*	*a* : *–eras* *b* : *–orem* *c* : *–igas*

Les terminaisons *a* des strophes 1 et *a* et *c* de la strophe 3 valorisent la voyelle « a » ; l'assonance « is » se retrouve aux rimes *b* et *c* de la strophe 1 et *a* de la strophe 2. Nous l'avons dit, ces sons semblent issus du texte français *De Yesse naistera.*

La troisième strophe se différencie quelque peu des deux précédentes. La répartition des trois sonorités des rimes est différente à la fin de la strophe (*aab aab* ***bbccb bbccb bbccb***) et un octosyllabe remplace l'heptasyllabe aux vers 8, 13 et 18. Ces infimes variations sont des signaux discrets mais bien présents. L'exception au cadre entendu durant les deux premières strophes attire l'attention sur cette troisième partie et sur les vers allongés. C'est en effet durant cette dernière strophe et surtout par ces octosyllabes que le poète cherche à faire réagir l'auditoire et délivre ses avertissements les plus efficaces en accumulant les verbes à l'impératif (*vide*, *reprimas*, *deprimas*, *redimas*, *diligas*, *colligas*) et les questions rhétoriques (*Cur … cur ?*). Philippe le Chancelier s'est donc approprié la structure poétique de la chanson vernaculaire, en adaptant le dispositif formel à ses propres intentions. L'orateur, désireux de faire comprendre son message et de rendre sa parole active, utilise donc des signaux poétiques subtils adressés aux capacités d'écoute d'un auditoire attentif à la structure dans ses moindres détails. On peut également supposer que le jeu consiste à superposer cette composition entendue avec son ou ses modèles, supposés connus donc emmagasinés dans la mémoire. Une intertextualité diachronique est mise en place, jouant sur les variations de structures, mais aussi sur les échos ou contrastes de sens.

Le choix d'une mélodie profane par un poète n'est pas anodin. Philippe le Chancelier est l'auteur de plusieurs *contrafacta*. Pourtant, il n'a jamais emprunté une mélodie aussi simple que celle utilisée pour *Homo considera*. Dans l'analyse qu'elle propose de ce conduit, Susan Rankin insiste sur l'étonnant contraste entre la subtilité du texte et le dépouillement de la mélodie[5]. Sans doute faut-il aussi prendre en compte l'exercice du *contrafactum* comme le paramètre déterminant du choix de simplicité mélodique. On ne peut effectivement analyser

5. S. RANKIN, « Some Medieval Songs », *Early Music*, 31/3 (2003), p. 326-346.

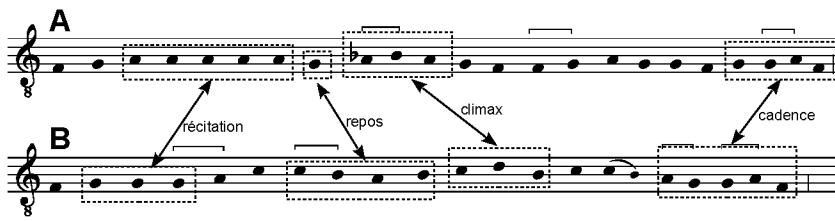
cette mélodie de la même manière que si elle avait été inventée pour ce texte. Les considérations littéraires montrent que la structure a subi différentes modifications avant de devenir celle du conduit mais la mélodie du conduit reste relativement fidèle à son modèle, ce qui témoigne du souhait de conserver la référence à la composition antérieure.

L'allongement du texte de la deuxième partie de la strophe s'accompagne de la répétition mélodique qui lui correspond. La fin de la strophe est donc entendue trois fois. Très simple, la mélodie est également très répétitive. Elle suit parfaitement la structure de la versification proposée par le texte :

Mélodie	A	A	B	A	B	A	B	A'
Texte	*6a 6a 7b*	*6a 6a 7b*	*7b 7b*	*6c 6c 7b*	*7b 7b*	*6c 6c 7b*	*7b 7b*	*6c 6c 7b*
	A	*A*	*B*		*B*		*B*	

Après la répétition de A, B est un élément qui apporte un changement et renouvelle le discours mélodique. Il intervient aux vers 7, 12 et 17, et permet de mettre en valeur ces passages qui sont déjà si bien caractérisés par le parallélisme et les paronomases du texte. La structure sonore du texte utilisant les figures et les moyens de la poésie rythmique est donc parfaitement encadrée par le jeu d'alternance de ces deux phrases musicales.

Les deux propositions mélodiques A et B sont assez proches l'une de l'autre, si ce n'est que la première porte trois vers et la seconde seulement deux :

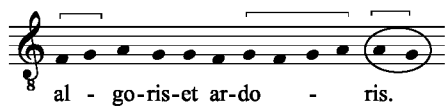


Toutes deux commencent et se terminent sur la finale *fa* et privilégient la chaîne des tierces *fa-la-do*. A n'évolue que dans la première tierce, si bien que son ambitus se réduit à la quarte *fa-si bémol* (la tierce et sa broderie). B fonctionne de la même manière en s'élargissant à la tierce

supérieure. La structure des deux propositions est la même, reproduisant un schéma des plus banals de la monodie grégorienne :

1. une phase de « récitation »
2. un fléchissement ou repos
3. un pic ou climax avec une broderie vers l'aigu
4. une descente jusqu'à la finale puis cadence

L'allongement qui reproduit trois fois la même structure (vers 7 à 21) est accentué par la répétition mélodique, elle-même reprise de la première partie (BA). La proposition A est donc entendue cinq fois par strophe et permet de mettre en évidence un cadre métrique et sonore très strict, une trame dont l'unité n'est pas le vers, mais le tercet (A) ou le distique (B). Ce cadre large, principalement organisé par les répétitions mélodiques, permet d'ordonner les unités plus petites que sont les vers. Signalés par les sonorités des rimes et le rythme des mots, les vers s'inscrivent et s'agencent dans la grille instaurée par ces propositions mélodiques, puis, à plus grande échelle, dans la strophe. L'emboîtement des niveaux de structure permet un quadrillage hiérarchisé et ordonné de la matière sonore.

Alors que tout le conduit semble s'articuler autour de la triade *fa-la-do*, indiquant un mode de *fa*, la dernière cadence se termine sur *sol* :

Dans la version profane, ce sont toutes les phrases A qui s'achèvent par un *sol*, ce qui assure la compréhension de l'ensemble en mode de *sol*. Dans ce contexte, l'insistance sur le *fa* dans le cours des phrases est un moyen de marquer l'appui sur la finale réelle des cadences. L'unique intervention du *sol* dans la version latine ne permet pas une telle lecture. Le *sol* apparaît comme une finale secondaire qui ménage la surprise à la fin de chaque strophe. Philippe le Chancelier n'a donc pas manqué de réaliser des modifications sur son modèle profane, de manière à surprendre et renouveler l'intérêt d'un chant déjà connu, tout en le laissant parfaitement reconnaissable. Il profite de sa simplicité et certainement aussi de sa popularité, tout en lui ajoutant ce dont il a besoin pour servir ses nouveaux objectifs. Les éléments techniques littéraires et mélodiques se conjuguent pour donner à entendre une trame claire et ordonnée par laquelle le message se trouve plus accessible.

Le contenu de *Homo considera* relève de la thématique du *contemptus mundi*, tradition à laquelle beaucoup de conduits de Philippe le Chancelier appartiennent[6]. Comme souvent dans les conduits moraux, le texte s'adresse clairement à son auditoire dès l'incipit. Le discours direct est instauré dès le premier vers. Il disparaît pendant la première strophe pour réapparaître aux strophes 2 et 3 avec une énonciation à la deuxième personne du singulier. La désinence verbale est utilisée pour la rime ce qui met en valeur les verbes et leur rôle accusateur. Le poète évoque la misère de la vie humaine, sa finitude inexorable, le poids du péché, la vanité des richesses, la faiblesse et l'ingratitude de l'homme, l'urgence de la conversion, soit autant de facettes du mépris du monde qui sont ici développées avec la volonté certaine d'accabler un auditoire de pécheurs. Philippe le Chancelier sait user des figures poétiques telles que l'oxymore (*vita mortifera*), l'anaphore (*nudus ingrederis / nudus egrederis* ; *Vide ne differas / vide ne deseras*) ou encore de la paronomase utilisée pour l'allongement des trois dernières parties des strophes (strophe 1 : *fomentum est doloris*, *fermentum est dulcoris*, *figmentum est erroris*). Ce dernier procédé peut rappeler certaines techniques de construction de sermons qui organisent le discours de manière rationnelle en utilisant les répétitions sonores. Les subdivisions des parties sont annoncées au moyen de figures poétiques qui permettent à l'orateur de clarifier et d'orner le sermon[7]. Dans une situation d'écoute, ces passages assurent la bonne réception de la structure et son « impression » dans la mémoire. On retrouve ce savoir-faire et ces préoccupations dans la construction des strophes de *Homo considera.*

Les images choisies sont puissantes et intelligibles, mais elles sont, dans l'ensemble, assez peu originales. Les métaphores sont empruntées à la tradition littéraire biblique. Elles sont utilisées à plusieurs reprises dans d'autres conduits mais elles sont ici particulièrement imbriquées les unes dans les autres. La trame scripturaire est notamment présente à la strophe 2, où les allusions aux expressions bibliques sont abondantes :

6. Voir chapitre 3, p. 88 *sq.*
7. Voir chapitre 5, p. 146 *sq.*

conduit, strophe 2	texte biblique	référence
Culpa conciperis *gemitu nasceris.* *victurus in sudore.* mori compelleris certus quod moreris incerte mors est hore.	**laboravi** in *gemitu* meo homo ad **laborem** *nascitur* *in sudore vultus* tui vesceris pane	Ps 6, 7 Jb 5, 7 Gn 3, 19
momentum est *statere.* dubius quantum manere potes in prosperis qui cito preteris.	quoniam tamquam *momentum* *staterae*	Sg 11, 23
qui *fenum* es in *flore.* lamentum est ridere. gaudio fletum augere. *nudus* in*grederis.* *nudus egrederis.* *egressus* cum *pavore.* portentum hic gaudere. gaudio celi carere. cur non corrigeris. in memor carceris plectendus a tortore.	homo sicut *faenum* dies eius tamquam *flos* agri sic efflorebit. quasi *flos egreditur* et conteritur sicut *egressus* est *nudus* de utero matris suae sic revertetur quoniam in *pavore egressus* es de Aegypto	Ps 102, 15 Jb 14, 2 Eccl 5, 14 Dt 16, 3

Le début de cette strophe est un excellent exemple d'entrelacs de citations bibliques connues et couramment utilisées par Philippe le Chancelier. Le rapprochement des citations par système de concordances est un procédé utilisé pour la construction des sermons. Les citations s'emboîtent les unes dans les autres par les mots qu'elles ont en commun. Ici c'est le verbe *laboravi* qui renvoie au nom *laborem* et relie un verset des Psaumes au Livre de Job. L'allusion à la Genèse (3, 19 : *in sudore vultus tui vesceris pane*) est amenée par des ressemblances sonores : *vultus* est l'écho de *victurus*. De plus, la terminaison verbale de la citation (*vesceris*) est utilisée au vers précédent (*nasceris*). Le réseau se construit donc par d'infimes liens sonores ou lexicaux qui témoignent de la prégnance de la culture biblique sur la composition poétique. L'habileté du prédicateur se cache derrière chaque mot ou chaque figure. Le travail du compositeur de la musique se mesure à la sobriété mêlée de subtilité apportée au choix et à l'adaptation du modèle choisi. La mémoire et l'intelligence de l'auditeur sont stimulées par le divertissement que procure cette réécriture d'une chanson. L'auteur joue d'effets de reprises et de contrastes pour accroître l'efficacité de sa prise de parole, et faire réfléchir et réagir son auditoire sur le désespoir dans lequel sa condition le plonge.

2. AD COR TUUM REVERTERE

Ad cor tuum revertere[8] est constitué de quatre strophes irrégulières. C'est l'un des rares exemples de forme continue dans le corpus des conduits monodiques attribués à Philippe le Chancelier. Les deux premières strophes sont composées de treize vers mais leurs structures internes sont différentes. Les strophes 3 et 4 comportent respectivement huit et cinq vers, soit un total de treize vers, équivalents par la taille aux deux strophes précédentes. Ces deux strophes n'en restent pas moins deux entités distinctes comme le montrent clairement les lettrines au début de leurs premiers vers dans le manuscrit F, ainsi que l'écriture mélodique elle-même. Le mélisme sur *Ergo* signale le commencement de la strophe 4, en même temps qu'il amorce la conclusion. De plus, la transmission incomplète du conduit dans le manuscrit de Las Huelgas, montre bien que ces deux entités sont deux strophes séparées : la strophe 3 est copiée au folio 167 tandis que la strophe 4 se trouve quelques pages avant, au folio 161v.

Chaque strophe s'organise selon un schéma différent. La première et la dernière se composent exclusivement d'octosyllabes alors que les strophes 2 et 3 mélangent des vers de longueurs irrégulières (4, 7 ou 8 syllabes). Les rimes se succèdent sans schéma identifiable. Elles sont majoritairement suivies mais pas exclusivement :

Strophe 1 : 13 vers	8*a* 8*a* 8*a* 8*b* 8*b* 8*c* 8*c* 8*d* 8*d* 8*e* 8*f* 8*f* 8*e*
Strophe 2 : 13 vers	8*a* 8*a* 4*b* 4*a* 7*c* 7*c* 4*d* 4*d* 8*b* 4*b* 8*e* 8*e* 7*c*
Strophe 3 : 8 vers	8*a* 4*a* 8*b* 7*b* 4*c* 8*c* 8*d* 8*d*
Strophe 4 : 5 vers	8*a* 8*a* 8*b* 8*b* 8*b*

La strophe 2, très irrégulière si l'on considère la longueur des vers, trouve une certaine stabilité grâce aux rimes suivies qui permettent d'assembler deux à deux les vers de longueur identique (par exemple : 7*c* 7*c* 4*d* 4*d*…). Ce n'est pas le cas de la strophe 3 où les rimes suivies sont en contradiction avec la longueur des vers (sauf pour les deux derniers, 8*d* 8*d*). Les assonances finales sont souvent proches, si bien que des blocs sonores se mettent en place à l'audition. Dans le tableau ci-dessous, les cadres indiquent les blocs sonores formés par des assonances que l'oreille aura tendance à relier :

8. Édition du texte et de la mélodie en annexes, n°3, p. 276.

Strophe 1	Strophe 2	Strophe 3	Strophe 4
–ere	–era	–ias	–ias
–ere	–era	–ias	–ias
–ere	–ita	–ali	–erit
–itiis	–era	–ali	–erit
–itiis	–atum	–eris	–erit
–rigis	–atum	–eris	
–rigis	–ora	–ua	
–icie	–ora	–ua	
–icie	–ita		
–eras	–ita		
–tue	–ficit		
–tue	–ficit		
–eras	–atum		

La microstructure complexe des rimes aux schémas irréguliers et différents selon les strophes se superpose à une macrostructure sonore constituée des voyelles finales qui rend l'ensemble plus homogène, au niveau interne des strophes comme au niveau du conduit dans sa globalité.

Ce conduit assemble tous les éléments stylistiques qui ont permis de définir le conduit moral en tant que pratique oratoire :

- la seconde personne du singulier : *spernis, dedicas, dirigis* ;
- la prise à partie de l'auditoire : *homo cur spernis vivere* ;
- l'utilisation de l'impératif : *considera*, *vide*, *verte* ;
- l'accumulation des questions introduites par *cur* ;
- les exclamations oratoires (*O conditionis misera*).

Le contenu est lui aussi parfaitement représentatif du conduit moral : reproches, déploration du comportement des hommes, considérations sur la brièveté de la vie (*contemptus mundi*), paraboles bibliques et évocation du Jugement dernier sont les thèmes récurrents de la poésie morale de Philippe le Chancelier.

L'irrégularité de la forme poétique exige une mise en musique nouvelle pour chaque strophe. La mélodie est une composition continue. Les entités strophiques restent cependant clairement marquées par le langage musical qui use de repères auditifs pour que la forme soit perceptible. L'absence de répétition strophique entraîne également un rapport du son musical au son poétique plus direct car chaque mot fait l'objet d'un traitement qui lui est propre.

Le passage d'une strophe à l'autre est signalé à l'auditeur par deux moyens : les cadences en fin de strophe et les mélismes. Ces derniers jouent le rôle de signal ménageant des pauses dans le discours poétique aux moments des transitions structurelles. Le langage mélodique du conduit *Ad cor tuum revertere* est relativement orné en comparaison aux autres conduits du corpus moralisateur. En plus des longues *caudae*, des mélismes plus courts viennent agrémenter le flux mélodique. Quelles que soient les proportions de ces mélismes, ils détendent le texte en allongeant certaines syllabes. Par contraste, les passages syllabiques vont être perçus comme plus rapides. Le choix des mots ou des sons sur lesquels ils sont placés nous informe sur les intentions du compositeur :

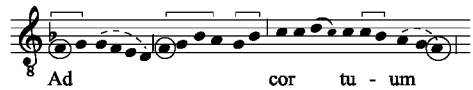
Ad *cor tuum* re*ver*te*re* condit*i*onis misere. homo. *cur spe*rnis *vi*v*ere*. cur dedicas te vi*ti*is. cur *in*dul*ges* malitiis. cur *exces*sus non cor*ri*gis. nec *gre*ssus *tu*os di*ri*gis in semi*tis* ius*ti*tie. sed contra te co*tidie* iram de*i* ex*a*speras in te succidi *metu*e radices ficus *fa*tue. cum fructus nul*los* *a*fferas.	**O** conditio *mi*sera cons*i*dera quam aspera sic hec *vi*ta. mors *al*tera que sic im*mu*tat *sta*tum. *cur* non pur*gas* reatum sine *mo*ra *cum* sit hora tibi mor*tis* in*co*gni*ta*. et in vita *cari*tas que non pro*fi*cit. prorsus *a*ret et de*fi*cit. nec *efficit* be**a**tum.
Si vo*ca*tus ad nuptias ad*ve*nias sine ves*te* nup*ti*ali ; a curia regali ex*pelle*ris et obviam si ve*ne*ris sponso lampade vacua ; **es** quasi virgo fatua.	**Er**go vide ne *dormi*as. sed vig*ilans* a*peri*as domi*no* cum pulsa*ve*rit. bea*tus*, *quem invene*rit **vi**g*ilan*tem *cum vene*rit.

Dans les quatre strophes présentées ci-dessus, les grands mélismes sont indiqués en gras et les ornements plus courts de 3 à 9 notes en italique. Les *caudae* se situent sur la première syllabe des strophes 1, 2 et 4 et

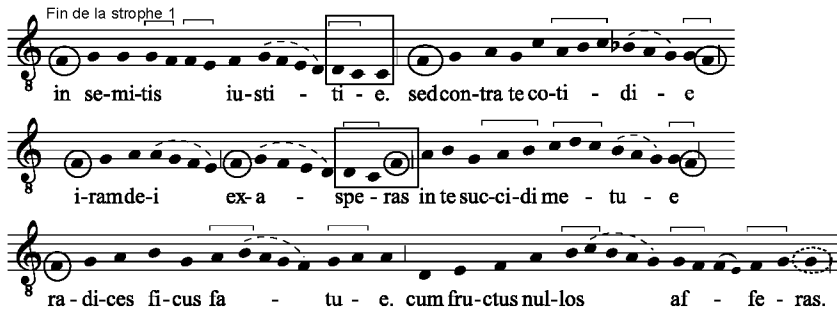
ont une fonction introductive. En comparaison à d'autres conduits mélismatiques, ces *caudae* ne sont pas très longues[9]. L'absence de mélisme au début de la strophe 3 est probablement compensée par la *cauda* qui clôt la strophe 2 sur *beatum.* Un seul signal semble suffire à faire entendre le passage d'une strophe à l'autre. Les strophes 3 et 4 comportent bien des mélismes sur leurs derniers vers mais sur les premières syllabes et non les dernières. Il ne peut alors être question de rôle conclusif mais plutôt d'annonce ou de préparation de l'exorde. De plus, ces deux mélismes sont placés sur des mots importants qu'ils mettent en relief : à la strophe 3, le verbe *es* désigne le destinataire et insiste sur la démarche que doit effectuer l'auditeur pour appliquer à son propre comportement les enseignements de la parabole exposée dans la strophe (*es quasi virgo fatua*). Dans la strophe 4, la *cauda* met en valeur la première syllabe du mot *vigilantem*. L'appel à la vigilance est le sujet principal de cette strophe et la conclusion morale du conduit. Le mot *vigilans* a déjà été entendu trois vers auparavant et il n'est pas étonnant que le compositeur ait souhaité souligner ce même terme lors de sa réapparition. Les longs mélismes ont donc deux fonctions : le repérage structurel et la mise en valeur des mots importants, comme une *nota* ou un signe graphique d'un manuscrit qui signale visuellement ou mentalement le mot ou l'idée à retenir[10]. Quant aux mélismes plus courts, inférieurs à dix notes, ils sont répartis de manière équilibrée sur l'ensemble du conduit. L'observation du tableau ci-dessus permet de constater qu'ils sont souvent placés sur les syllabes accentuées des mots, mais cela n'a rien de systématique. Par exemple, les monnayages et l'accentuation sont en adéquation au vers 4 de la strophe 2 : *Que sic im**mu**tat **sta**tum*. Mais au vers suivant on trouve : ***Cur** non pur**gas** reatum*.

Le conduit est en mode de *sol*, comme les cadences finales des strophes permettent de le constater. Pourtant, dès le premier mélisme et durant toute la première strophe, c'est le *fa* qui s'impose et autour duquel s'articule la mélodie. Dans la *cauda* introductive sur *Ad*, l'appui répété sur la sous-finale *fa* ne permet pas d'affirmer clairement le mode principal qui ne passe que fugacement sur la finale et rejoint immédiatement la tierce (*si*) :

9. Voir par exemple les *caudae* analysées au chapitre 6, p. 181.
10. Voir M. CARRUTHERS, *Le livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, Paris, 2002, p. 162 *sq.*

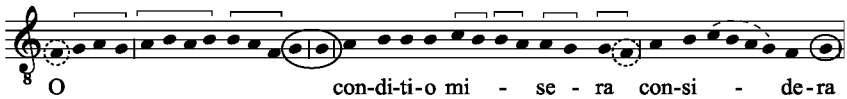


Toute la première strophe semble soigneusement éviter d'affirmer la finale. Les vers se terminent sur le *fa*, le *la* ou encore *do* ou *ré*, c'est-à-dire la quarte et la quinte de la finale. L'échelle de *sol* plagal permet d'élargir l'ambitus sous la finale jusqu'au *do* grave qui évoque plutôt la couleur d'un mode de *fa* plagal. La fin de la strophe 1 (vers 8 à 13) permet de constater cette ambivalence modale[11] :

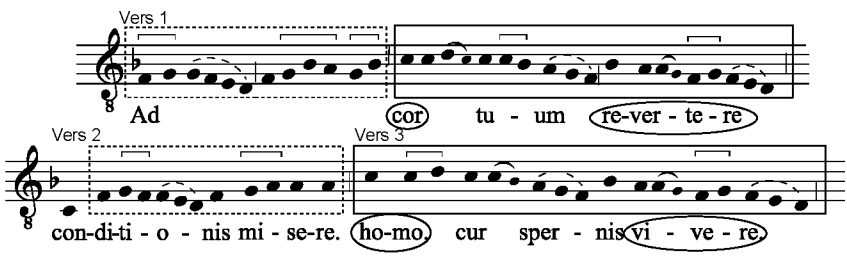

Fin de la strophe 1
in se-mi-tis iu-sti - ti - e. sedcon-tra te co-ti - di - e
i-ramde-i ex-a - spe - ras in te suc-ci-di me - tu - e
ra - di-ces fi-cus fa - tu - e. cum fru-ctus nul-los af - fe - ras.

Les deux mouvements cadentiels encadrés dans l'exemple ci-dessus, l'un ouvert et l'autre clos, laissent à penser que le *fa* est la finale, d'autant plus que les vers commencent et terminent sur cette note. Pourtant, lors de la dernière cadence, le *sol* s'impose comme la véritable finale. Le contournement des appuis modaux qui précède cette cadence est donc un moyen d'en affirmer l'impression conclusive, pour marquer de manière efficace la séparation entre la première et la seconde strophe.

Le mélisme du début de la strophe 2 reprend sur un *fa*. La mélodie se développe par une succession de motifs ornementaux qui ramènent de manière symétrique à ce *fa* qui est, sans ambiguïté cette fois, la sous-finale de deux cadences en *sol*, à la fin du mélisme puis à la fin du vers :

11. Seules les altérations notées dans le manuscrit (F) sont reportées. Il est probable que tous les *si* doivent être chantés *bémol* sauf celui du dernier vers car l'altération à la clé est omise pour la dernière portée (retour en mode de *sol*?)

Après cette *cauda* qui marque de nouveau l'importance de la sous-finale, le mode de *sol* devient résolument l'échelle de référence dans laquelle évoluent les vers. L'attente du *sol* pendant la première strophe a donc permis de renforcer la ponctuation finale, tout en créant la surprise et l'indécision tout au long de la première strophe. S'il arrive souvent que l'introduction dans le discours des conduits favorise la simplicité et la reconnaissance de repères modaux et d'habitudes auditives, la stratégie est ici inversée. L'oreille cherche le mode. Elle est donc active, ce qui peut être une manière de capter l'attention d'un auditoire habitué aux modes ecclésiastiques. Une fois le « stratagème » épuisé et le jeu modal compris, il n'est plus nécessaire d'éviter le repos sur la finale. L'alternance entre la finale et le repos sur le *fa* reste cependant un élément important de la construction mélodique de la suite du conduit mais s'estompe peu à peu dans les dernières strophes.

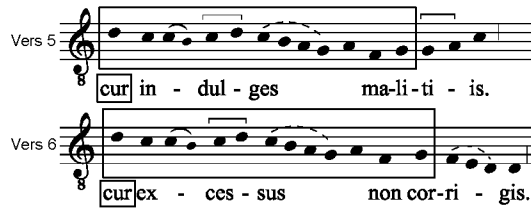
L'appréhension de la structure des strophes n'est pas le seul enjeu de la composition mélodique. L'absence de structure strophique pour la mélodie permet au compositeur d'envisager une réelle adéquation entre les mots et le travail mélodique. Cela s'observe dès les premiers vers de la strophe 1. La mélodie du premier vers est répétée sur le texte des vers 2 et 3. Les notes entendues lors du mélisme introductif sont redonnées de manière presque identique sur les syllabes du début du vers 2. Le vers 3 est l'exacte répétition du passage syllabique du premier vers :



Cette répétition mélodique a des effets sur l'interprétation du texte. Les mots importants *cor* et *homo* surviennent sur les mêmes notes. Les deux verbes à l'infinitif *revertere* et *vivere* se retrouvent également sur le dessin mélodique de la cadence. L'oreille perçoit ainsi, dès le début du conduit, les mots clés du message véhiculé par l'ensemble du texte.

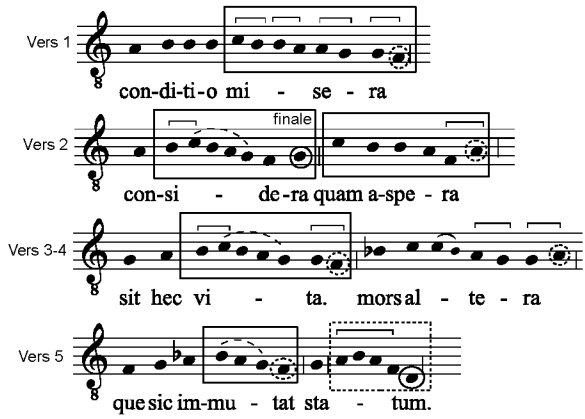
Le poète cherche en effet à atteindre le cœur (*cor*) de l'homme (*homo*) et souhaite qu'il change (*revertere*) sa façon de vivre (*vivere*).

La strophe 1 se poursuit par quatre interrogations introduites par l'adverbe *cur*. La première (vers 3 : *homo cur spernis vivere*) termine la répétition du vers 1, comme il est montré dans l'exemple précédent. La seconde (*cur dedicas te vitiis*) est indépendante. Les deux suivantes (vers 5 et 6) sont la répétition d'une même phrase mélodique, avec une cadence dans l'aigu pour la première et dans le grave pour la seconde :



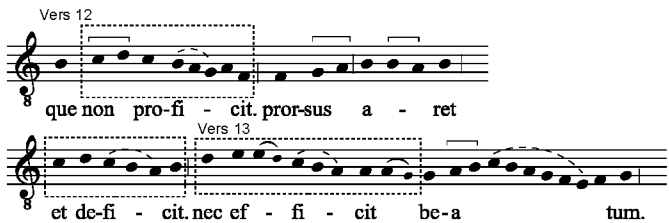
La quadruple répétition de la structure grammaticale interrogative n'est donc marquée par la mélodie que dans ses deux dernières apparitions (vers 5 et 6). Le compositeur n'a donc pas mis en place de système de répétition, mais il signale l'accumulation à la fin de la séquence, au moment où l'effet de l'amplification est à son paroxysme. Il crée ainsi à la fin de la première moitié de la strophe, un premier pic d'intensité ou climax.

Le début de la strophe 2 (vers 1-4) se compose d'une succession de quatre vers dont la rime s'achève sur la voyelle « a » (*–era* ou *–ita*). La mélodie dessine à chaque fin de vers un mouvement mélodique descendant du *do* au *fa* et se termine alternativement sur *fa* ou *la.* À ces quatre récurrences sonores s'ajoute celle de la rime interne du vers 2 (*consid**era** quam aspe**ra***) qui reprend le même mouvement descendant mais fait sa cadence sur la finale *sol*, pour mettre en valeur le verbe à l'impératif :



Le vers 5 fait intervenir une nouvelle rime (*statum*) qui contraste avec la succession d'assonances en *–era* qui précède. La mélodie reprend le motif descendant entendu déjà cinq fois mais s'en détourne et crée la surprise sur la dernière syllabe en s'infléchissant dans le grave (*ré*), alors que l'ambitus de la strophe est jusqu'alors limité à la quinte entre *fa* et *do*. Cette rime en *–atum* est importante, non seulement parce qu'elle sera de nouveau entendue au vers suivant (*reatum*), mais surtout parce qu'elle réapparaît au vers final de la strophe (*beatum*).

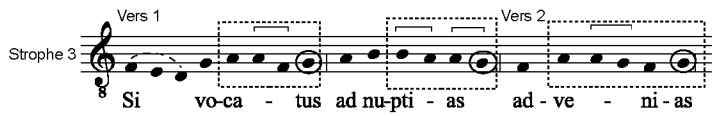
La fin de la strophe 2 renouvelle peu le matériel mélodique entendu dans les vers 1 à 4, hormis aux trois derniers vers, où l'ambitus s'élargit vers l'aigu. L'intervention du *ré'* puis du *mi'* dans l'aigu met en valeur une suite de verbes et leurs négations : *non proficit*, *deficit*, *nec efficit* :

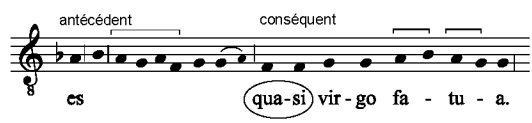


La figure d'*annominatio*[12] consistant à utiliser trois formes verbales composées de *facere* est mise en valeur par la rime pour les deux premiers membres. Le troisième se trouve en milieu de vers (*nec efficit beatum*). La transposition du motif mélodique permet à la fois de

12. Cet exemple a déjà été présenté p. 127.

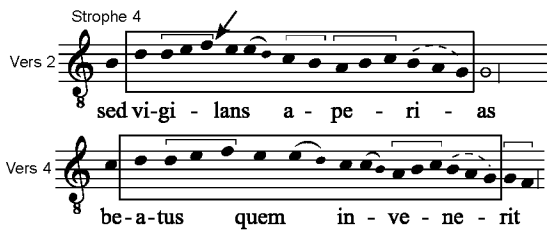
marquer la rime interne et de faire entendre la surenchère construite par l'*annominatio* et le climax mélodique. La gravité du contenu de ces vers est parfaitement rendue par la conjonction des effets poétiques et musicaux, à la fois dans le détail (l'articulation des trois verbes) et dans la structure d'ensemble de la strophe puisque cette construction dynamique tient lieu de conclusion. Le mélisme sur *beatum* est d'ailleurs relativement court, car l'exorde est bien amorcé par les vers qui précèdent. Sa ligne mélodique est très simple. Les mouvements conjoints autour de la finale ont la force de l'évidence.

La strophe 3 développe sa mélodie dans un ambitus très étroit, la quarte *fa-do*. Seule la descente sur le *ré* grave de la première syllabe sort de ce registre. Les phrases mélodiques séparent les entités nominales à l'intérieur des vers, en groupes de trois ou quatre syllabes, produisant un effet presque haletant et multipliant les cadences ouvertes ou closes. Les deux premiers vers, par exemple, sont constitués de trois groupes égaux faisant entendre trois repos consécutifs sur la finale et des formules cadentielles très ressemblantes :

La phrase musicale est ponctuée, à la rime et à la césure, par des cadences sur la finale. Il y a là un fort contraste avec la première partie du conduit qui évite très souvent le repos sur la finale.

Le dernier vers (*es quasi virgo fatua*) résume la strophe et donne l'interprétation morale que chacun doit faire de la parabole des vierges folles et des vierges sages :

Le mélisme sur le verbe *es* est le premier mouvement d'un balancement dont le conséquent ou la réponse mélodique porte le texte qui compare l'auditeur délictueux aux vierges folles de l'Évangile. Le mélisme se compose de neuf notes, soit exactement le même nombre que la partie syllabique. La mélodie donne donc à entendre la relation

des deux parties de la comparaison et concrétise le contenu moral de la strophe.

La strophe 4 s'ouvre sur un mélisme, le plus long du conduit, placé sur la première syllabe de l'adverbe conclusif *ergo*. Ainsi, l'entrée dans l'ultime étape du conduit est clairement marquée. Les vers 2 et 4 de cette dernière strophe se chantent sur une mélodie qui ne diffère que par la première note et la cadence :



Le *fa'* atteint sur les mots *vigilans* et *beatus* est la note la plus aiguë de la composition. Il apporte à cette fin de conduit un regain d'intensité qui met en relief les deux mots qui le portent. L'auditeur peut donc entendre, à la fin de la pièce, l'essentiel du message à méditer : il faut être vigilant pour être heureux. Cette strophe s'oppose à la précédente qui terminait sur l'image des vierges folles. Ici, c'est l'attitude des vierges sages qui est valorisée.

Par son contenu, ce conduit se partage en deux parties, composées chacune de deux strophes. La première partie emprunte le ton vindicatif des conduits moraux. La condition misérable dans laquelle l'homme se laisse enfermer est évoquée à deux reprises : au deuxième vers de la strophe 1 (*conditionis misere*) et au début de la strophe 2 (*O conditio misera*). L'homme est clairement désigné au vers 3 de la première strophe (*homo, cur…*). C'est à lui que le poète parle. Dans la deuxième strophe, il disparaît pour se confondre avec sa condition qui est alors interpellée. Le texte est alors très proche du début de *Homo considera*, conduit analysé précédemment :

Ad tuum revertere	*Homo considera*
O conditio misera considera quam aspera sic hec vita. mors altera	Homo considera qualis quam sit misera sors vite sit mortalis

Les deux textes par leur ton et leur vocabulaire sont proches mais leur mise en forme poétique et musicale sont très éloignées. Le conduit *Homo considera* destine ses critiques à l'homme, invoqué dès l'incipit, alors que la strophe 2 de *Ad cor tuum revertere* s'adresse de manière plus abstraite aux profondeurs de la conscience, à la condition de l'homme[13].

Les strophes 3 et 4 forment une seconde partie, relativement indépendante de ce qui précède. Le texte est entièrement construit sur deux paraboles évangéliques, celle des noces royales et celle des vierges folles et des vierges sages[14]. Le poète n'attend pourtant pas la fin du conduit pour faire apparaître, citer et paraphraser le texte biblique. La première strophe est tissée d'allusions qui peuvent, comme pour le vers 1, renvoyer à plusieurs passages à la fois :

conduit	texte biblique	référence
Ad cor tuum revertere conditionis misere.	et qui timet Deum *convertet ad cor suum*	Eccli 21, 7
homo. cur spernis vivere. cur dedicas te vitiis. cur indulges malitiis.	Popules est enim dura cervice *et convertur ad cor suum* in terra captivitatis suae	Ba 2, 30
cur excessus non corrigis. nec *gressus tuos dirigis* in semitis justicie.	et in eos qui *convertuntur ad cor* et ipse *diriget gressus tuos*	Ps 84, 9 Pr 3, 6
sed contra te cotidie iram dei exasperas in te succidi metue *radices ficus fatue.*	et videns *fici* arborem […] et ait illi numquam ex te *fructus* nascatur in sempiternum.	Mt 21, 19
cum *fructus nullos* afferas.	non tradent filii eius *radices* et rami eius *non dabunt fructum*	Eccli 23, 35

Les deux derniers vers de cette première strophe évoquent la parabole du figuier stérile et desséché (Mt 21, 18-22). Dans la deuxième partie du conduit (strophe 3 et 4), les paraboles constituent l'essentiel du contenu. Dans ces deux strophes, le texte poétique du conduit est presque une paraphrase du texte de la Vulgate :

13. C'est ce qui se produit dès l'incipit dans d'autres conduits de Philippe le Chancelier : *O mens cogita* (n°16) ou *O labilis sortis / humane statu* (n°9).

14. Cette parabole est amplement développée dans une prosule de conduit attribuée à Philippe le Chancelier, *Veste nuptiali* (F, f°450v).

conduit, strophes 3 et 4	texte biblique	référence
Si vocatus *ad nuptias* advenias *sine veste nuptiali* ;	Intravit autem rex ut videret discumbentes et vidit ibi hominem *non vestitum veste nuptiali.*	Mt 22, 11
a curia regali expelleris et obviam si veneris *sponso lampade vacua* ; es quasi *virgo fatua.*	[…] ecce *sponsus venit* exite obviam ei […] *fatuæ* autem sapientibus dixerunt date nobis de oleo vestro quia *lampades nostræ extinguntur.* […] dum autem irent emere venit sponsus et quæ paratæ erant intraverunt cum eo *ad nuptias* […] *Vigilate* itaque quia nescitis diem neque horam.	Mt 25, 1-13
Ergo vide ne dormias. sed *vigilans aperias* domino *cum pulsaverit. beatus*, quem invenerit *vigilantem cum venerit.*	Et vos similes hominibus expectantibus dominum suum quando revertatur *a nuptiis* et cum *venerit* et *pulsaverit* confestim *aperiant* ei. *Beati* servi illi quos *cum venerit* dominus *invenerit vigilantes*	Lc 12, 36-37

À ces citations plus ou moins explicites, il faut ajouter l'allusion non énoncée mais très évidente au verset connu du Cantique des Cantiques (5, 2) : *ego dormio et cor meum vigilat*. Ce verset peut être lu en filigrane de l'ensemble du conduit au travers des mots *cor*, *dormio* et *vigilat*. Le cœur évoqué dans l'incipit est ainsi uni à la vigilance qu'illustrent les paraboles de la fin du conduit. Le sommeil dont il faut se méfier (strophe 4 : *vide ne dormias*) ne doit pas empêcher l'âme de veiller, comme le sous-entend la citation implicite du Cantique des Cantiques. Celle-ci relie les différentes parties du discours développé dans le conduit. Elle est une synthèse, une formulation contractée du sens général au moyen des concordances verbales. L'amour mystique du Cantique des Cantiques est identique à l'aspiration qui doit mener l'âme vers le bien. Les métaphores de l'Ancien Testament sont en parfait écho avec les Paraboles des Évangiles : l'Époux, les noces et l'attente vigilante sont dotés d'une même signification dans l'Ancien et le Nouveau Testament. Ces images servent à montrer, par le symbole, une vision idéale du comportement chrétien. La crainte de Dieu, la patience sont les seules voies aptes à effacer la faute de l'homme et lui permettre de dépasser sa misérable condition, d'accepter et maîtriser la fragilité du corps.

Ce conduit répond ainsi parfaitement aux impératifs d'un enseignement moral. Dans un premier temps, il dénonce, accable pour faire réagir. Dans un deuxième temps, il développe des images et des références bibliques que chacun peut replacer en contexte, selon sa culture ou apprécier telles qu'elles. Réductibles à une formule bien connue qui résume l'ensemble (*ego dormio sed cor meum vigilat*), elles développent chez l'auditeur un certain nombre de représentations

qui construisent sa pensée et sa conception du Bien à atteindre. Inciter à la réflexion et à la conversion, donner les éléments nécessaires à cette méditation individuelle (représentations, formules) entrent dans une démarche pédagogique subtile. L'invitation à la méditation est certainement plus efficace qu'un développement impératif qui dicte et édicte les bonnes mœurs et préceptes que chacun doit respecter. C'est du moins cette manière de faire que Philippe le Chancelier a choisi ici pour que l'auditeur décide de suivre le modèle des vierges sages plutôt que celui des vierges folles. L'alliance de la mélodie et du texte ménage un véritable parcours, en ponctuant chaque entité des repères nécessaires (strophes, vers, mots) ou au contraire brouillant les pistes les plus évidentes pour choisir des trajets plus surprenants (par exemple l'usage peu clair des modes mélodiques dans la première strophe). La conduite de l'audition résulte donc d'un savant équilibre des tensions entre d'une part un marquage fait de sons et de mots engrangés dans la mémoire d'une culture biblique, liturgique et musicale, et d'autre part des incursions dans l'inconnu qui renouvellent l'intérêt de l'auditeur.

Chapitre 8 : Fondements d'une pastorale musicale

1. Le *conductus* comme genre ?

Qu'est-ce qu'un conduit ? La comparaison des définitions proposées par les manuels usuels d'histoire de la musique fait apparaître la difficulté que l'on rencontre à cerner ce que beaucoup considèrent comme un genre[1]. La définition qui introduit la notice du *Grove* est extrêmement laconique : « A medieval song with a serious, usually sacred text in Latin verse.[2] ». Le genre est ensuite décrit selon ses évolutions historiques, dont la continuité – depuis les conduits aquitains du XII^e^ siècle jusqu'au répertoire des sources de Notre-Dame – est difficile à faire valoir. Rudolf Flotzinger dans le dictionnaire *Science de la musique* fait appel à des approximations qui marquent une prudence nécessaire :

> Composition vocale du Moyen Âge, à une ou plusieurs voix, sur un texte religieux latin, en vers rythmés, *généralement* strophique. Le contenu en est toujours sérieux ou moralisateur, le chant (ou le ténor) *presque toujours* original.[3]

Il ne faudrait en effet pas chercher très loin, ne serait-ce que dans le corpus présenté pour cette étude, pour relever des exemples qui justi-

1. Voir le problème tel qu'il est posé par M. Everist, « Reception and Recomposition in the Polyphonic 'Conductus cum Caudis' : The Metz Fragment », *Journal of the Royal Musical Association*, 125/2 (2000), p. 135-163.
2. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. St. Sadie, New York, 2001 (reéd.), vol. 6, p. 651-656. Notice *conductus* rédigée par J. Knapp.
3. M. Honegger (dir.), *Science de la musique*, Paris, 1976, vol. 1, p. 241 (je souligne).

fient l'emploi des précautions « généralement » et « presque toujours » dans cette définition. Dans ces deux propositions, l'aspect musical est peu mis en avant. Ce sont des caractères poétiques (la langue, le sujet, le ton) qui semblent constituer la spécificité de ces compositions. Pourtant, le conduit n'est pas un genre littéraire. Dans la *Guide de la musique du Moyen Âge*, le rédacteur de la notice *conductus* a intégré davantage d'éléments musicaux à sa définition :

> Le *conductus* (conduit) est l'un des genres musicaux les plus importants du Moyen Âge, à côté de l'*organum* et du motet. Le *conductus* n'est pas nécessairement polyphonique et, dans ce cas, il est de composition libre sans *cantus firmus*. Les textes, toujours de caractère élevé, normalement religieux, ne sont que rarement tirés de la liturgie, et sont eux aussi librement composés, presque toujours en vers rythmiques.[4]

Il est clair que cette définition ne se réfère qu'au conduit de Notre-Dame et ne cherche pas à énoncer les caractères valables pour l'ensemble des compositions ainsi nommées dans les sources depuis l'apparition du terme. L'identification du conduit à un genre est posée comme préalable à la description. La notice du *MGG* prend un parti totalement différent, car elle ne propose aucune définition générale et commence par s'intéresser à l'aspect fonctionnel et les liens avec la liturgie des conduits les plus anciens, quand *conductus*, *versus* et *prosa* étaient des phénomènes indifférenciés :

> Conductus bezeichnet ein begleitendes Lied zu einem feierlichen, meist prozessionsartigen Gang, der entweder in einen liturgischen Zusammenhang (vor allem vor und nach der Epistel- oder Evangelienlesung in der Messe) oder den Verlauf eines geistlichen Spiels eingefügt wird, das durch das Moment der repraesentatio mit der Liturgie vergleichbar ist. [...] So kann kaum die Gattung Conductus als solche greifbar gemacht werden ;[5]

La question de la définition du conduit comme genre est d'emblée montrée comme problématique. La suite de la notice consiste à décrire

4. Fr. FERRAND (dir.), *Guide de la musique du Moyen Âge*, Paris, 1999, p. 174. La notice *conductus* est rédigée par L. RICOSSA.
5. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Sachteil*, Kassel, 1995, vol. 2, p. 982-994. Notice rédigée par A. TRAUB.

les différents répertoires concernés et la diversité des usages terminologiques. L'auteur montre bien la complexité qu'il y a à vouloir synthétiser sous une même étiquette l'ensemble des témoignages qui font usage du terme *conductus* et de surcroît, les identifier comme un « genre » musical. La difficulté est la même, que l'on cherche à identifier la spécificité du conduit à l'échelle de toute son histoire, ou seulement dans des moments restreints de son développement. La cohérence d'un répertoire comme celui des conduits de Notre-Dame n'est apparemment pas plus évidente que celle de toute l'histoire du « genre ».

Concentrons-nous à présent sur la période et le répertoire dans lequel s'intègrent les conduits monodiques moraux attribués à Philippe le Chancelier. Par quels aspects ces compositions justifient-elles leur appartenance au « genre » du conduit ? Poser cette question revient à chercher des éléments génériques pour circonscrire les conduits de Notre-Dame. La démarche permet d'identifier un certain nombre de points problématiques qui sont les suivants :

– La nature polyphonique ou monodique des compositions ; ce sont là deux démarches de composition distinctes et la prédisposition du conduit à l'une ou l'autre n'est pas claire.
– La part importante du phénomène de remploi (*cantus firmus*, *contrafactum*, prosule) dans l'élaboration de certains spécimens de conduits. Cela pose la question de la liberté ou de la contrainte dans l'acte d'invention.
– L'absence d'une norme formelle donc de possibilité de classification selon ce critère.
– L'absence de norme métrique et la grande diversité des usages du vers rythmique. Le conduit ne se définit pas plus par une forme poétique que musicale.
– La diversité des thèmes abordés et la participation plus ou moins avérée à la liturgie posent la question de la fonction.

Pour contourner le problème de la définition du conduit de Notre-Dame, on peut penser aborder le « genre » en disant ce qu'il n'est pas. En effet, un conduit est ce qui, dans les sources de Notre-Dame, n'est ni un motet ni un *organum*. Cette méthode par défaut laisse entendre ou présuppose que la répartition du répertoire en trois « genres » est valide. Or il s'agit, nous allons le voir plus en détail, plus d'une construction de musicologues – bien pratique pour décrire le réper-

toire – que d'une réalité conceptuelle historique. Elle présume aussi que le répertoire des sources de Notre-Dame est indépendant et autonome des autres pratiques musicales contemporaines. Cela exclut donc d'éventuels liens avec les séquences, les hymnes ou encore d'autres domaines de la musique profane qui ont parfois des frontières assez perméables avec les trois « genres » en question[6]. En outre, les frontières entre ces trois « genres » sont relativement floues pour certaines compositions. Les divers cas de prosules, de motets-conduits ou d'*organa* tropés rappellent aux musicologues à quel point ces limites sont souples, voir inexistantes ou infondées tant elles sont liées à une pratique et non à des ordres conceptuels[7].

Quelles sont les traces qui nous parviennent d'une éventuelles pensée générique ? On peut d'abord se tourner vers les sources musicales pour trouver des indices d'une conception taxonomique. Les sources manuscrites du répertoire de Notre-Dame[8] sont effectivement organisées en fascicules qui distinguent les compositions selon le nombre de voix, les modes de fabrication et parfois les usages pour lesquels elles sont conçues. Le témoignage de l'Anonyme IV permet d'une part de mettre des noms génériques sur certaines pièces[9], et d'autre part de s'assurer que l'articulation des fascicules est bien conceptuellement liée aux caractéristiques musicales des pièces assemblées. Dans sa description du *Magnus Liber Organi*, il associe certains livres (*volumina*) à des types de compositions et les sources qui nous parviennent semblent correspondre à cette description[10]. Cela dit, cette

6. On pense notamment aux interactions des chansons de trouvères dans les motets (S. HUOT, « Intergeneric Play : The Pastourelle in Thirteenth-Century French Motets », *Medieval Lyric. Genres in Historical Context*, éd. W. D. PADEN, Urbana-Chicago, 2000, p. 297-314), aux *contrafacta* des conduits ou, pour rester dans le domaine sacré, aux similitudes formelles entre certains conduits et les séquences (Br. GILLINGHAM, « A New Etiology and Etymology for the Conductus», *MQ*, 75 (1991), p. 59-73.).
7. Gr. Bevilacqua, « *Conductus* or Motet? A New Source and a Question of Genre », *MD*, à paraître. Je remercie l'auteur de m'avoir permis de lire son texte avant publication.
8. Les manuscrits de Florence, W1 et W2, voir présentation chapitre 2, p. 71 *sq.*
9. Il donne en effet des exemples *d'organa* et de conduits en les citant par leurs incipit. Les compositions sont concordantes avec les sources. Voir Fr. RECKOW (éd.), *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Wiesbaden, 1967, vol.1, p. 46.
10. « tertium volumen est de conductis triplicibus caudas habentibus sicut Salvatoris hodie et Relegentur ab area et similia [...] », Fr. RECKOW (éd.), *op. cit.*, p. 82 (le troisième livre est celui des conduits à trois voix qui comportent des *caudae*

description n'est que partielle car il ne parle pas des motets et reste évasif sur la suite des volumes. De plus, dans les sources proches du livre évoqué, aucune rubrique ne confirme la terminologie appliquée. D'une manière générale, les rubriques, lorsqu'il y en a, ne nous renseignent pas sur le « genre », mais plus sur le contenu. Dans le manuscrit LoB, certaines des compositions de la collection attribuée à Philippe le Chancelier sont introduites par des rubriques qui informent sur le sujet principal[11]. Pourtant, l'organisation interne de cette collection respecte globalement une succession des compositions selon des similitudes à la fois thématiques et musicales liées au mode d'élaboration et à l'usage, mais rien, dans les mots choisis pour les rubriques, n'y fait allusion.

En outre, la classification opérée par les sources principales au moyen des fascicules met en jeu des critères plus irréguliers qu'il n'y paraît, montrant que le « genre », tel que nous l'entendons, n'est pas un concept évident pour les architectes de ces collections. Le premier fascicule du manuscrit de Florence, par exemple, assemble des compositions à quatre puis trois voix, quel que soit leur « genre ». On y trouve donc assemblés les rares *organa*, conduits et clausules *quadrupla* qui nous sont parvenus. Dans le cas précis de ce fascicule, ce sont des contraintes de mise en page, relatives au nombre des voix et des portées à tracer sur le folio, qui semblent avoir déterminé l'assemblage de compositions de « genres » différents[12]. En revanche, pour d'autres fascicules, ce sont des critères plus fins que ceux des trois « genres » que l'on connaît : il s'agit d'assembler des conduits selon leur nombre de voix *et* leur style, ou encore des motets selon la façon dont ils sont élaborés. Il est certain que ces sources font preuve d'un effort de classification et tentent d'appliquer des critères rationnels à un ensemble qui relève d'une pratique existante. Quoi qu'il en soit, ce travail d'organisation sur le répertoire se fait bien après la création des compositions. S'il s'agit d'une pensée générique au sens moderne du terme, elle est encore embryonnaire ou en train de se construire à partir d'un répertoire antérieur, pensé pour la pratique. Les caractères que l'on observe à l'étude des regroupements effectués par les concepteurs des sources ne sont pas forcément ceux qu'ont eus à

comme *Salvatoris hodie* et *Relegentur ab area* et d'autres).

11. Par exemple *De prelatis*, *De curia romana* ou encore *De miseria hominis* pour le conduit *Homo considera*. Les seuls indices formels donnés concernent les cas de conduits dialogués (*Disputatio cordis et oculis* ou *Disputatio membrorum*) dans lesquels la structure est déterminée par l'échange entre locuteurs distincts.
12. Voir les détails donnés par M. Everist, *French Thirteenth-Century Polyphony : Aspects of Sources and Distribution*, New York-Londres, 1989, p. 64-71.

l'esprit les créateurs des textes et des mélodies. Les contextes et les intentions sont probablement distants, entre ceux qui inventent ou manipulent la matière musicale pour une interprétation immédiate et ceux qui compilent ce qui reste de cette pratique, bien des années après. Les circonstances d'élaboration d'une source aussi importante que le manuscrit de Florence ne nous sont pas inconnues. Le livre aurait été conçu pour la célébration de la Dédicace de la Sainte Chapelle et non pour l'usage de Notre-Dame comme on l'a longtemps pensé[13]. Un événement d'une telle ampleur donne la mesure du travail et de la responsabilité qui furent ceux des concepteurs d'un livre à la gloire des pratiques musicales d'une ville et d'un royaume tout entier. On peut ainsi comprendre à quel point ce qui nous est transmis dans cette source, par son effort de rationalisation – sans même parler de la notation et du rapport à l'écrit, mais simplement de l'organisation – n'est pas un reflet direct de la pratique, mais le fruit d'une méditation profonde sur cette musique et la volonté de produire un objet qui la valorise au plus haut point. Les sources moins complètes, moins prestigieuses que celle-là, n'en sont certainement pas moins dépendantes de leurs contextes respectifs ainsi que des raisons et usages pour lesquels elles ont été fabriquées, toujours en aval de la création. Toutes ces sources ne nous permettent donc pas de comprendre les cadres conceptuels que les créateurs des œuvres aujourd'hui étiquetées comme « conduits » avaient au moment de l'élaboration.

Les écrits théoriques du XIII^e^ siècle sur la musique sont-ils de bonnes sources pour connaître l'état de la réflexion sur les genres et en particulier sur celui du conduit ? Les traités de la *musica mensurabilis* semblent en effet aborder des trois « genres » et en énoncent les caractéristiques. Cependant, leur terminologie et les limites qu'ils établissent entre *organa*, *conductus* et *motetus* (ou *motellus*) sont parfois assez floues. La recherche d'une définition du *conductus* dans ces textes s'avère peu fructueuse. Ce qui s'en approche le plus se trouve dans le *Discantus positio vulgaris*, court traité intégré à la compilation de Jérôme de Moravie vers 1280, mais probablement un des plus anciens textes connus traitant de la *musica mensurabilis*. Voici ce qu'on y lit à propos du conduit :

13. La démonstration est menée dans B. HAGGH et M. HUGLO, « Magnus liber – Maius munus, origine et destinée du manuscrit F », *Revue de Musicologie*, 90/2 (2004), p. 193-230.

> Conductus autem est super unum metrum multiplex consonans cantus, qui etiam secundarias recipit consonantias.[14]

Le conduit est d'abord un mètre (*metrum*), donc un texte unique, sur lequel s'ajoutent les diverses lignes mélodiques consonantes. La réduction de l'acception du conduit à son expression polyphonique s'explique simplement par le fait que l'auteur ne s'intéresse qu'au déchant. La même situation est à noter dans le traité de Francon de Cologne, avec cependant des indications sur la manière de *faire* un conduit :

> Item in conductis aliter est operandum, quia qui vult facere conductum, primam cantum invenire debet pulcriorem quam potest ; deinde uti debet illo, ut de tenore faciendo discantum, ut dictum est prius.[15]

Cette « recette » ne mentionne pas la présence nécessaire d'un texte préexistant, mais expose un fait qui sera souvent repris dans les définitions modernes du conduit et qui le distingue des autres « genres ». Le *conductus* se caractérise en effet par l'invention de toutes ses voix, donc l'absence de *cantus firmus* utilisé dans l'*organum* ou le motet. Cette acception exclurait du « genre » toutes les compositions construites à partir d'autres (*caudae*, *Benedicamus domino*, clausules, chansons), alors qu'elles sont pourtant notées aux côtés des conduits dans les sources.

Ces deux théoriciens ne sont pas les seuls à parler du *conductus*, mais les deux passages cités sont les plus proches de ce que l'on peut considérer comme une définition. Dans les autres traités de *musica mensurabilis*, chez Jean de Garlande notamment, le conduit est donné comme exemple ou comme illustration d'un phénomène stylistique, mais n'est pas le sujet principal de la discussion. Sa connaissance est implicite. Aucun de ces textes n'a pour objet la description d'une pratique musicale qui nécessiterait une définition claire des termes employés. Ces théoriciens sont aux prises avec des questions de notation du rythme de la musique polyphonique et distinguent théori-

14. Cité par Jérôme de Moravie, *Tractatus de musica*, éd. S. M. Cserba, Regensburg, 1935, vol. 2, p. 189-94 (Un conduit est un chant sur un mètre avec beaucoup de consonances, qui reçoit aussi des consonances secondaires).

15. Francon de Cologne, *Ars cantus mensurabilis*, éd. G. Reaney et A. Gilles, *CSM*, vol. 18, Rome, 1974, p. 73-74 (De même il faut faire autrement dans les conduits, car celui que veut faire un conduit doit d'abord inventer un chant, le plus beau qu'il peut ; ensuite il doit l'utiliser pour faire un déchant à partir de cette teneur qui est appelée première).

quement les styles qui amènent à des solutions graphiques différentes. Pour les conduits, il s'agit des passages *cum littera* et *sine littera*, donc plutôt les parties syllabiques et les *caudae* que la notation ne pourra traiter de la même manière. Leurs propos ne tiennent compte que des conduits polyphoniques, car la notation modale ne s'applique qu'aux mélismes à plusieurs voix. Les conduits monodiques, qu'ils soient syllabiques ou non, ne sont pas concernés par cette discussion technique, et cela explique que les théoriciens ne mentionnent pas leur existence[16]. Leur objectif n'est pas de définir les genres ni même de décrire une pratique, mais d'expliquer et d'enseigner des solutions pour la notation du rythme[17]. Faisant cela, ils rationalisent et normalisent après coup une pratique probablement plus souple[18]. S'il existe une influence aristotélicienne dans leur propos, par imprégnation du milieu universitaire dans lequel ces théoriciens évoluent[19], celle-ci ne s'applique pas à l'organisation des pratiques, mais plutôt à la rationalisation du système de signes mis en place.

Aux alentours de 1300, Johannes de Grocheo est le premier théoricien à faire une proposition de classification de l'ensemble de la musique pratiquée à Paris. Il confesse lui-même, au début de son chapitre consacré à cette entreprise, la difficulté de son projet : « Nobis vero non est facile musicam dividere recte.[20] » Sa proposition de classification ne cesse de surprendre et d'interroger les musicologues car elle est la première description savante du répertoire profane, encore faut-il ne pas se méprendre sur la nature de ses intentions[21]. La tripartition qu'il présente est un argument contre celle de Boèce. Il réfute la

16. Jean de Garlande et l'Anonyme IV sont les seuls à parler du conduit monodique, le *conductus simplex,* mais dans des circonstances annexes au cœur de leur discussion sur le rythme.
17. Les compétences particulières de l'Anonyme IV en matière de notation sont soulignées par J. HAINES dans « Anonymous IV as an Informant on the Craft of Music Writing », *The Journal of Musicology*, 23/3 (2006), p. 375-425.
18. Les traités sont tous au moins postérieurs à 1240. L. TREITLER, « Regarding Meter and Rhythm in the *Ars Antiqua* », *MQ*, 65/4 (1979), p. 524-558.
19. L. A GUSHEE, « Questions of Genre in Medieval Treatises on Music », *Gattungen der Musik in Einserdarstellungen : Gedenschrift Leo Schrade,* éd. W. ARLT, E. LICHTENHAHN et H. OESCH, Bern, 1973, p. 365-433. J. YUDKIN, « The Influence of Aristotle on French University Music Texts », *Music Theory and its Sources : Antiquity and the Middle Ages*, éd. A. BARBERA, South Bent, 1990, p. 173-189.
20. E. ROHLOFF (éd.), *Die Quellenhandschrift zum Muziktraktat des Johannes de Grocheio*, Leipzig, 1972, p. 47 (il ne nous est pas facile de diviser la musique correctement).

division du *De institutione musica* en *musica mundana*, *humana* et *instrumentalis* car deux de ces catégories font référence à une musique que l'on n'entend pas, donc qui n'existe pas. Ce refus de la cosmologie musicale traditionnelle s'inscrit dans le contexte d'une culture scientifique aristotélicienne. La division qu'il propose est donc avant tout un exercice philosophique, et non une observation objective de la vie musicale parisienne[22].

Sa classification se compose du *cantus publicus* (la musique monodique profane, vocale ou instrumentale), la *musica mensurabilis* et la *musica quod ecclesiasticum dicitur* (le plain-chant). Les conduits sont mentionnés à deux endroits différents. Le *simplex conductus* est cité comme équivalent au *cantus coronatus* (chant courtois), dans le premier volet de la tripartition. Cette mention est surprenante car elle impliquerait que le terme *conductus* puisse s'appliquer à des compositions vernaculaires, à moins que l'auteur soit influencé par les cas de *contrafactum* qu'il connaît et qu'il cite, unissant les répertoires romans et latins[23]. De manière plus attendue, le *conductus* est cité comme partie intégrante de la *musica mensurabilis* (deuxième partie de la classification). Le *conductus* est alors un *organum* avec un texte (*habens unum dictamen*), mais dont toutes les voix sont composées (*supra cantum compositum*). À propos de l'auditoire de ces conduits polyphoniques, Grocheo précise : « *Qui solet in conviviis et festis coram litteratis et divitibus decantari* »[24]. Si cette précision a été jugée nécessaire, c'est probablement pour distinguer la fonction du conduit de celle de l'*organum*, cité juste avant. Les deux pratiques sont donc mises en relation par leur style (la polyphonie), mais différentes par les circonstances dans lesquelles elles prennent part. Il faut certainement

21. Voir en dernier lieu l'étude de J. Haines et P. DeWitt (« Johannes de Grocheio and Aristotelian Natural Philosophy », *Early Music History*, 28 (2008), p. 47-98) qui analyse le texte et restitue sa réception par la musicologie moderne.

22. Il est néanmoins possible d'y trouver une réflexion intéressante sur la qualité des auditoires en fonction des types de composition. Voir l'interprétation de Chr. Page, *Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford, 1993, p. 71-84. Dans ces pages, l'auteur insiste à juste titre sur les distinctions sociales et surtout intellectuelles qui servent à créer les cadres de cette classification. Selon Johannes de Grocheo, les motets sont destinés, dans l'idéal, à un public composé de clercs lettrés, ce dont témoigne leur très haut niveau littéraire.

23. Les exemples qu'il cite sont effectivement aussi des *contrafacta* latins. R. Falck, « Zwei Lieder Philipps des Kanzlers und ihre Vorbilder », *AfM*, 24 (1967), p. 81-98.

24. E. Rohloff (éd.), *op. cit.*, p. 56 (Ce qui est habituellement chanté dans les repas et les fêtes devant les lettrés et les riches).

rester prudent quant aux conclusions sur les circonstances d'interprétation que l'on peut construire à partir d'un tel texte. Rien ne prouve l'exactitude des informations que le théoricien convoque pour mener à bien son argumentation. Pour lui, la musique parisienne est avant tout un terrain vierge et vaste pour expérimenter des outils conceptuels et produire une classification de type naturaliste et rationnelle d'un objet complexe, la musique.

Malgré l'originalité de la démarche de Johannes de Grocheo, la définition du conduit en tant que « genre » apparaît peu transformée par rapport aux théoriciens antérieurs de quelques années. La distinction entre le *conductus* et le *conductus simplex* est toujours présente, mais non explicite. S'agit-il de deux « genres » distincts ? L'importance du texte et de la création mélodique est réaffirmée, mais cela ne résout pas la question des nombreuses exceptions et ne donne pas plus d'éléments normatifs propres à définir un genre. Pourtant, les définitions modernes du conduit, données au début de ce chapitre, s'appuient principalement sur les rares éléments donnés par les théoriciens. En replaçant ces informations dans leur contexte propre, il est possible de mesurer combien les caractères prêtés aux conduits ne sont pas conçus, à l'origine, comme des critères s'appliquant à une classe générale de composition, mais plutôt à des cas particuliers que les théoriciens ont en mémoire au moment de leur rédaction et qui servent leurs propos. Les écrits théoriques ne nous permettent donc pas de dégager des éléments proprement génériques et la nature même des traités montre que cette préoccupation n'est pas celle de leurs auteurs.

L'image que les sources manuscrites et théoriques renvoient du répertoire ne permet pas de légitimer une approche en termes de genre, en tout cas pas selon l'acception moderne[25]. Cette notion est probablement en train de se construire chez ceux qui transmettent les compositions et ceux qui réfléchissent sur les productions, mais elle est encore absente au moment de l'invention. Pour un créateur, composer dans un genre, c'est recevoir une tradition, et suivre un cadre ou un modèle. Il y a derrière la notion de genre, l'idée d'un type qui correspond à toutes les productions particulières. La diversité des choix que l'on constate à la lecture de l'ensemble des conduits montre que ce cadre n'a pas existé, ou du moins qu'il ne réside pas là où on a

25. K. VIËTOR, « L'histoire des genres littéraires », *Théorie des genres*, dir. G. GENETTE et T. TODOROV, Paris, 1986, p. 9-35.

pensé le trouver. Dès lors, on peut se demander quelle est la pertinence pour nous, d'imposer une telle grille de lecture à une pratique créatrice qui semble fonctionner autrement. En considérant le conduit comme un genre, on cherche immanquablement à en révéler la logique interne, chercher ses normes et leur évolution, là où les choses ont été pensées dans des cadres complètement différents.

La recherche de la classification par genres est une préoccupation de la musicologie moderne, qui ne tient pas compte des conceptions de ceux qui ont participé à l'élaboration de ces compositions. Pourtant, cette recherche de clarification du genre a orienté la nature des études et le regard porté sur les œuvres. Une telle démarche porte encore la marque d'un positivisme historique qui a défini les objectifs et méthodes de la musicologie depuis ses premiers pas, au début du xx[e] siècle[26]. Dans cette perspective, l'étude des œuvres devait mener à une classification de type naturaliste des différents répertoires, à la constitution de genres par la mise en évidence de traits caractéristiques du point de vue du style et de la forme. L'histoire de la musique est ainsi pensée comme une succession d'évolutions, d'apogées et de déclins des différents genres.

La mise en question de la notion de genre pour la création médiévale a déjà préoccupé certains des domaines des recherches historiques et littéraires[27]. En musicologie, certains répertoires ont fait l'objet d'une telle réflexion[28], en cherchant à dépasser l'observation et la comparaison morphologique qui ne mènent qu'au constat de la diversité, pour tenter d'expliquer cette dernière par des raisons historiques. Comprendre les causes contextuelles qui construisent l'environnement de pensée de ceux qui sont à l'origine des productions artis-

26. Voir E. Mugglestone, « Guido Adler's « The Scope, Method, and Aim of Musicology » (1885) : an English Translation with an Historico-Analytical Commentary », *Yearbook for Traditional Music*, 13 (1981), p. 1-21.

27. Voir par exemple la mise au point *Les genres littéraires dans les sources théologiques et philosophiques médiévales. Définition, critique et exploitation*, *Actes du Colloque international de Louvain-La-Neuve, 25-27 mai 1981*, Louvain-la Neuve, 1982, et notamment la préface de R. Bultot. Pour la poésie profane, voir P. Bec, « Le problème des genres chez les premiers troubadours », *Cahiers de civilisation médiévale*, 25 (1982), p. 31-47. Pour une approche plus générale, la référence reste H. R. Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraire*, 1 (1970), p. 79-101.

28. W. D. Paden, « The System of Genres in Troubadour Lyric », *Medieval Lyric, Genres in Historical Context*, *op. cit.*, p. 21-67; R. Jacobsson et L. Treitler, « Tropes and the Concept of Genre », *Pax et Sapientia, Studies in Text and Music of Liturgical Tropes and Sequences, In Memory of Gordon Anderson*, éd. R. Jacobsson, *Corpus Troporum*, Stockholm, 1986, p. 59-89.

tiques n'est pas chose aisée, mais ouvre des perspectives d'analyses d'une autre dimension. Les choix formels ne sont que le résultat visible et mesurable de ce processus complexe qui bénéficie d'un réseau de facteurs déterminants à différents niveaux. La forme, la fonction, le style, l'intention, les attentes du public, les circonstances sont autant d'éléments subtils à percevoir et plus encore à mesurer. C'est pourtant au carrefour de ces éléments dynamiques et dans leurs interactions que l'on peut trouver des explications au fait que plusieurs compositions aient été groupées sous une même appellation pour constituer une série, et que certaines se ressemblent, tandis que d'autres, portant le même nom, présentent beaucoup de points divergents. Dans un article fondateur, Leo Schrade défend l'idée que la connaissance des circonstances historiques et liturgiques est la clé pour comprendre et enfin « classer » le corpus si complexe des conduits[29]. Il propose pour cela l'étude de quelques compositions conçues pour la liturgie du couronnement royal et remarque combien ces circonstances marquent les choix des compositeurs. Mais de telles précisions ne sont que rarement disponibles et le nombre des conduits historiques est peu élevé par rapport aux autres. De plus, les dimensions événementielles et fonctionnelles sont un aspect probablement important dans la recherche de la « poétique » et des moyens mis en œuvres, mais elles ne sont pas les seules à entrer en jeu.

La particularité du corpus attribué à Philippe le Chancelier, et en particulier celui des conduits moralisateurs, permet d'approcher mieux qu'aucune autre partie du répertoire anonyme la question des savoir-faire de l'auteur, notamment en matière de prédication. C'est ce que nous avons souhaité mettre en évidence dans les chapitres précédents. Les éléments communs aux compositions sont de l'ordre de l'intention de l'auteur, de son projet de faire adhérer un auditoire à un message, plus que des points communs formels ou liés aux éléments variables du langage musical. Les choix stylistiques et structurels s'imposent *en fonction* de ces intentions, *au service* de celles-ci, même s'il n'est pas toujours possible pour nous d'en comprendre la logique et le sens. Face à son objectif, l'auteur met en place un processus d'ordre rhétorique, une stratégie qui compose avec tous les éléments à sa dispo-

29. L. SCHRADE, « Political Compositions in French Music of the 12th and 13th Centuries », *Annales musicologiques, Moyen-Age et Renaissance*, 1 (1953), p. 9-63.

sition[30]. Or cette lecture des conduits selon les savoir-faire convoqués incite à faire éclater les limites des genres. Il n'est pas question de créer un nouveau genre, celui des conduits moraux, mais de montrer comment une partie des conduits évolue dans une communauté de savoir-faire, la rhétorique du discours que l'auteur a apprise, entre autres, par la pratique de la prédication. En effet, c'est par la porosité entre des pratiques de différents domaines mais de mêmes registres, par la transmission et l'appropriation de modèles communs que se met en place un ensemble de techniques utilisées sans distinction de genre, mais plus de fonction ou d'intention. L'application des concepts de la rhétorique du discours vaut ainsi pour expliquer certains choix effectués pour construire des conduits, indépendamment de la volonté de *faire un conductus*, c'est-à-dire de convoquer un ensemble de contraintes techniques qui correspondraient à cette action. Il s'agit d'abord de rendre la composition efficace, donc de mettre en œuvre un dispositif selon des techniques connues qui ne sont pas liées à la catégorie du *conductus*, mais plutôt à celle de l'objectif poursuivi (convaincre de..., faire comprendre que...). Chercher à comprendre ce qui fait l'identité des conduits moralisateurs incite donc en réalité à en repousser les frontières et à chercher des réponses au-delà des limites étroites et anachroniques de la notion de genre. Le résultat d'une telle recherche n'est pas de découvrir le modèle d'un conduit moralisateur type, bien au contraire. Nous avons constaté combien les conduits étudiés échappent à tout système et ne reproduisent que rarement les mêmes moyens. Chacun est une réponse, forgée par une combinaison unique des éléments issus d'une même culture.

La mise en évidence d'une pastorale musicale comme part importante au répertoire des conduits implique une relation entre les intentions de l'auteur, c'est-à-dire ses efforts pour rendre sa composition efficace, et la réception par un public. Le conduit est conçu pour la performance, pour agir donc pour être perçu. C'est à l'auditoire que sont destinés les figures et les effets sonores que nous avons relevés et décrits dans les chapitres qui précèdent. C'est à l'intention de ses sens et de son intelligence que le poète-compositeur élabore ces constructions plus ou moins savantes, mais qu'il a pris soin d'adapter. Les attentes de l'auditoire des conduits monodiques moralisateurs se dessinent en négatif des propositions et stratégies mises en place. Jusqu'à quel point ces attentes peuvent-elles jouer sur la diversité des propositions ? Cette tension entre les intentions (de l'auteur) et les

30. Fr. Reckow, « Processus und Structura. Über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter », *Musiktheorie*, 1 (1986), p. 5-29.

attentes (du public) est peut-être la cause de la multiplicité des choix et de l'absence de système qui pose tant de questions à l'analyse des conduits. Pour mieux mesurer l'impact de cette corrélation, il sera nécessaire, dans un premier temps de comprendre la place que la tradition rhétorique lui accorde, puis de tenter d'évaluer la part de l'influence de l'auditoire visé dans les stratégies mises en place pour capter son attention.

2. LES CONDUITS MORALISATEURS ET LEUR(S) PUBLIC(S)

2.1 Questions de style

Dans la rhétorique classique, la notion de style est bien plus que ce que nous pourrions appeler le « niveau de langue », puisqu'il s'agit d'une typologie alliant les éléments qualitatifs du discours à son contenu et à son sujet. Les trois *genera dicendi* sont l'*oratio tenuior* ou *humilis*, l'*oratio mediocris*, et l'*oratio plenior* ou *sublimis*[31]. Ces niveaux sont associés à la fonction du discours. Le style simple est utilisé pour l'instruction (*docere*), le style moyen s'applique aux discours qui doivent procurer le plaisir esthétique (*delectare*) et enfin le style grandiose est réservé aux circonstances où l'orateur doit emporter l'adhésion et infléchir la volonté de son auditoire (*flectere*). Le style fait donc entrer en correspondance le fond et la forme, car chaque registre s'accompagne des moyens appropriés du point de vue de l'*elocutio*. Plus le style est élevé, plus l'ornement y trouve sa place. La théorie littéraire médiévale reprend et commente abondamment cette tradition antique[32], à laquelle s'adjoint la fameuse Roue de Virgile. Exposée pour la première fois par Donat (*Vita Virgiliana*), cette théorie reprend les trois styles et les identifie aux trois grands textes virgiliens (les *Bucoliques*, les *Géorgiques*, et l'*Enéïde*). Le contenu et le vocabulaire correspondant sont associés aux qualités des personnages représentés, c'est-à-dire les bergers, les agriculteurs et les soldats. Dans la *Parisiana poetria*, Jean de Garlande effectue une modification intéressante de la tripartition classique de la Roue de Virgile. Il lui substitue en effet une triade plus proche de la réalité sociale de son temps :

31. Cf. *Rhetorica ad Herennium* (IV, 11-16) ou CICERON, *Orator* (XXI, 69 *sq*).
32. Fr. QUADLBAUER, *Die Antike Theorie der* genera dicendi *im lateinischen Mittelalter*, Cologne, 1962.

> Tria genera personarum hic debent considerari secundum tria genera hominum que sunt curiales, ciuiles, rurales. Curiales sunt qui curiam tenent ac celebrant, ut Dominus Papa, cardinales, legati, archiepiscopi, episcopi et eorum suffraganei, sicut archidiaconi, decani, officiales, magistri, scolares. Item, imperatores, reges, marchiones,, et duces. Ciuiles persone sunt consul, prepositus, et cetere persone in ciuitate habitantes. Rurales sunt rura colentes, sicut uenatores, agricole, uinitores, aucupes. Secundum ista tria genera hominum inuenit Uirgilius stilum triplicem de quo postea docebitur.[33]

Le schéma traditionnel est respecté, mais il s'incarne dans des types généraux inspirés de la société contemporaine[34]. Le contexte dans lequel son texte s'inscrit hérite du pragmatisme des premiers traités à marquer le renouveau de la rhétorique médiévale, les *artes dictaminis*, consacrées en partie à la rédaction des lettres et des écrits administratifs dans les chancelleries. On trouve en effet dans ces traités, de nombreux exemples de formules de salutation à adapter au destinataire de la lettre[35]. De tels développements proposent des typologies relativement précises des catégories sociales, et ressemblent à la réactualisation de la Roue de Virgile dans la *Parisiana poetria.* Avec de telles précisions, on comprend que le style ne doit plus seulement s'adapter aux personnages que met en scène le texte, mais aux publics auxquels il est destiné. La rhétorique des *artes* du XII^e^ et XIII^e^ siècle a pour tâche d'intégrer la théorie ancienne au monde contemporain pour la rendre utile aux fonctions nouvelles du discours. Le problème du style a donc pour enjeu de mettre en relation les choix internes à l'*inventio* du

33. Tr. LAWLER (éd.), *The « Parisiana Poetria » of John of Garland*, New Haven-Londres, 1974, p. 10. (Trois sortes de personnages sont ici à considérer, selon les trois sortes d'hommes que sont les courtisans, les citadins et les paysans. Les courtisans sont ceux qui vivent à la cour ou qui la fréquentent, comme le pape, les cardinaux, les légats, les archevêques, les évêques et leurs subordonnés, comme les archidiacres, les doyens, les officiers, les maîtres, les étudiants ; aussi les empereurs, les rois, les marquis et les ducs. Les citadins sont les consuls, les prévôts, et tous ceux qui vivent dans la cité. Les paysans sont ceux qui vivent à la campagne, comme les chasseurs, les fermiers, les viticulteurs, les oiseleurs. Selon ces trois genres d'hommes, Virgile inventa trois styles dont il sera question plus loin). Voir A. T. LAUGESEN, « La Roue de Virgile, une page de la théorie littéraire du Moyen Âge », *Classica et mediaevalia*, 23 (1962), p. 248-277.

34. Plus loin dans le texte, la Roue de Virgile est de nouveau présentée avec cette transformation comme un moyen mnémotechnique pour classer les mots d'un énoncé à retenir (Tr. LAWLER (éd.), p. 36-39). En revanche, au chapitre cinq, il revient aux catégories traditionnelles pour décrire les vices propres à la poésie (Tr. LAWLER (éd.), p. 86-87).

35. J. J. MURPHY, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, Berkeley, 1974, p. 216.

discours (le vocabulaire, les mots et leur agencement), la matière ou la fonction du discours, et son récepteur, qu'il soit destinataire de la lettre, auditeur du discours ou lecteur du poème[36].

Les *artes praedicandi* s'inscrivent à leur manière dans cette même tradition rhétorique. Avec saint Augustin, il est admis que le discours sacré peut emprunter les trois styles, selon l'objectif de l'orateur[37]. Le sermon relève du sublime, car il a pour objectif de faire fléchir l'âme, d'émouvoir le cœur afin de détourner les hommes du mal. Le problème n'est donc plus de bien choisir le style, puisque celui-ci est invariablement élevé, mais de s'adapter au public pour assurer la fonction essentielle de conversion. Dans le cadre d'une prédication aux fidèles, il devient plus que nécessaire de s'intéresser à la qualité des hommes que l'orateur souhaite toucher. Le fait paraît tellement évident que les auteurs des *artes praedicandi* ne s'étendent pas sur le sujet. Les conseils qu'ils prodiguent reprennent tous, à peu de choses près, les mêmes éléments. Le prédicateur doit adapter ses exemples, ses comparaisons et certains aspects de son vocabulaire aux circonstances : les conditions dans lesquelles il parle, la composition de son public et son état. C'est ce qu'explique Thomas de Chobham :

> Item notandum quod ars inueniendi uarianda est in predicatione multipliciter circa narrationes et parabolas inueniendas, scilicet tum secundum personas, tum secundum ipsas res. Secundum personas multipliciter, quia aliter predicandum est paruulis, aliter maioribus. Et alia predicanda sunt principibus et uiris militaribus, alia ciuibus, alia liberis, alia seruis, alia mulieribus, alia clericis.[38]

36. Il y a, dans la *Parisiana poetria* un autre système de style qui fait concurrence à la Roue de Virgile. Il se compose de quatre parties et met en relation les types d'écriture rythmiques et rimiques avec les *auctores*. Voir A.-M. TURCAN-VERKERK, « La théorie des quatre styles : une invention de Jean de Garlande », *Archivum latinitatis medii aevi*, 66 (2008), p. 167-187.

37. SAINT AUGUSTIN, *De doctrina christiana*, IV, 38, éd. M. MOREAU, Bibliothèque augustinienne, vol. 11/2, Paris, 1997, p. 378-379.

38. THOMAS de CHOBHAM, *Summa de arte praedicandi*, éd. Fr. MORENZONI, Turnhout, 1988, p. 276. « Il faut noter que l'invention, dans la prédication, doit être diverse et variée, selon les personnes et les matières elles-mêmes ; selon les personnes, car c'est une chose de faire la prédication aux pauvres, et c'en est une autre d'en faire aux gens importants. Et il faut faire des prédications différentes aux princes et aux soldats, aux citoyens, aux enfants, aux serfs, aux femmes, aux clercs. »

Dans la pratique, ce sont les sermons *ad status* qui témoignent le plus directement de la volonté d'adapter le contenu du discours à la qualité des auditeurs[39]. Bien que ceux-ci soient relativement peu nombreux par rapport à l'ensemble des sermons rapportés dans les manuscrits, ces propositions montrent bien la tendance à systématiser la prise en compte du public, dans un souci de plus grande efficacité.

La prédication de Philippe le Chancelier participe à la construction des nouvelles formes de pastorale au XIII^e^ siècle, et une partie de ses sermons s'inscrivent dans cette tendance. Certains manuscrits des *sermones festivales* comportent des rubriques qui informent sur les circonstances[40]. Ainsi, en plus de prendre connaissance des nombreux lieux dans lesquels il s'est déplacé pour prêcher, il est possible de savoir à quels types d'auditoires il s'est adressé (*ad moniales*, *ad scolares*) et la langue dans laquelle le discours a été prononcé (certaines rubriques précisent *in gallico*). Il est difficile, dans la trace écrite rapportée en latin, de faire la part des intentions de l'orateur et de ce qui est le résultat du remaniement pour la collection en latin. Cela dit, certains détails portent la marque de cette préoccupation. En effet, Philippe le Chancelier n'hésite pas à utiliser des termes en langue vulgaire, à citer des proverbes populaires de manière à se faire comprendre d'un auditoire laïc. À l'inverse, on trouve dans la prédication qui lui est attribuée des sermons d'une grande virtuosité de langue, probablement destinés à ceux qui peuvent en saisir la qualité. On peut par exemple observer cette tendance dans un sermon prononcé pour contester l'élection de Guillaume d'Auvergne à l'évêché de Paris sur le thème *Mulier amicta sole, luna sub pedibus eius...* (Ap. 12, 1-2) :

> Et hec duplex intelligi solet sicut et hec : Isti vident se, iste videt illum, ille videt istum, vel : iste videt seipsum, ille videt seipsum. Ita et hec : Isti amant se. Et licet duplex, tamen in unico sensu vera est. Non enim in veritate, quicquid simulet, iste amat illum nec ille istum, sed potius seipsum, quia quicquid facit vel dicit de illo, propter se facit.[41]

39. Voir chapitre 5, p. 148. C. MUESSIG, « Audience and Preacher : *Ad Status* Sermons and Social Classification », *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*, éd. C. MUESSIG, Leiden-Boston-Cologne, 2002, p. 255-276.

40. Notamment les manuscrits de Troyes, BM 1099 et d'Avranches, BM 132. Sur ce dernier, voir la liste des rubriques et des incipit dans J.-B. Schneyer, « Einige Sermoneshandschriften aus der früheren Benediktinerbibliothek des Mont-Saint-Michel », *Sacris Erudiri*, 17 (1966), p. 168-187.

41. N. WICKI, « Philipp der Kanzler und die Pariser Bischofswahl von 1227/1228 », *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, 5 (1958), p. 325. (Et cela est généralement compris de deux manières, comme cela : ceux-ci se voient.

Le plaisir de la langue, le miroitement des pronoms sont utilisés à des fins ornementales et expressives, comme autant de flèches à l'intention de ses adversaires. Si le discours est ici chargé d'ornements, c'est que l'auditoire est capable d'en comprendre le sens et les intentions. Bien d'autres exemples pourraient montrer différents niveaux de langue, dont l'usage est probablement déterminé par le contexte et l'auditoire, mais il n'est pas lieu, ici, de mener une telle étude.

Cette sensibilité à l'efficacité de la parole et son adéquation avec le public peut-elle aider à comprendre certaines des intentions qui influent sur l'élaboration des conduits moraux ? Ces derniers sont-ils marqués par des résurgences de la problématique des styles et de l'intérêt porté à la connivence entre le niveau du discours et les capacités de réception du public ?

2.2 Style et destination des conduits ?

Il a été amplement constaté dans les chapitres précédents que les conduits monodiques moraux faisaient appel à un large éventail de procédés et de stratégies pour communiquer leurs messages. L'analyse des textes et des mélodies a tenté de montrer combien ces constructions sonores relevaient, chacune à leur manière, d'une intention rhétorique. Or un tel dispositif s'envisage nécessairement dans une relation dialogique avec un auditoire. Celui-ci agit par sa simple présence et surtout par l'anticipation de l'auteur de ses capacités d'attention et de compréhension[42]. Chercher à comprendre la poétique des conduits, c'est donc aussi envisager comment la finalité de la performance et la présence implicite d'un auditoire agit sur la création et le style. Or les circonstances d'interprétation de ces compositions lyriques nous sont quasiment inconnues. Les sources musicales n'en disent presque rien, car elles ne sont pas destinées à l'utilisation pour la performance.

Celui-ci voit celui-là ; celui-là voit celui-ci. Ou : celui-ci se voit lui-même ; celui-là se voit lui-même. Et ainsi : ceux-ci s'aiment. Et ce qui peut être double n'est ici vrai qu'en un seul sens. En vérité, qui que ce soit qui feigne, cela n'est ni celui-ci aime celui-là, ni celui-là celui-ci, mais plutôt lui-même, parce que, quoi qu'on fasse ou dise à propos de celui-là, on le fait à cause de soi.) Ce passage est un développement sur la fin de la citation du verset « *In novissimis diebus stabunt tempora periculosa et erunt homines seipsos amantes* » (II Tim, 3, 1-2).

42. Ce que H. R. Jauss appelle l'horizon d'attente (H. R. JAUSS, « Histoire de la littérature », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, 1978 pour la traduction française, p. 54 *sq.*)

Aucune documentation historique ou témoignage ne précise comment, par qui ou en quel lieu les conduits étaient chantés. La piste de la fonction liturgique des conduits se perd et les sources qui devraient en faire mention restent silencieuses, à de trop rares exceptions. En revanche, ce que disent les textes des conduits peut parfois nous informer sur eux-mêmes. Certains événements ou personnages peuvent être mentionnés, comme sujet principal ou référence accidentelle. Ce sont ces conduits que Thomas B. Payne considère comme « datables » et étudie pour dresser une évolution chronologique des éléments stylistiques et formels du « genre » du conduit[43]. Cependant, même si l'on peut connaître l'événement historique auquel le texte fait allusion, il reste impossible d'approcher les circonstances pratiques et les modalités de la performance de ces compositions. Par exemple, on peut se demander comment le conduit *Christus assistens pontifex*, célébrant l'installation de Pierre de Nemours à l'évêché de Paris en 1208, a été « offert » à son destinataire. Rien ne nous indique s'il a été donné publiquement, dans une cérémonie et si oui, laquelle. Nous ne pouvons savoir ni qui l'interprétait, ni le cadre pour lequel il a été conçu[44].

Pour leur part, les conduits moralisateurs sont manifestement indépendants de l'actualité immédiate. On n'y rencontre aucune allusion précise à l'histoire ou leurs circonstances[45] et leur caractère intemporel est aussi ce qui marque leur spécificité. Malgré cette indétermination constitutive, les traces d'oralité particulièrement nombreuses (voir chapitre 2) sont la manifestation conséquente de la présence réelle d'un auditoire qui nécessite ces effets. Si cette rhétorique démonstrative ne présente pas réellement de nouveauté et n'est que l'application de préceptes bien connus des orateurs, elle reste parfaitement originale dans un contexte musical. Le chanteur-orateur interpelle par la voix chantée pour toucher et faire réagir un public

43. E. SANDERS, « Style and Technique in Datable Polyphonic Notre Dame Conductus », *In Memoriam G. A. Anderson*, vol. 2, Henryville-Ottawa-Binningen, 1984, p. 505-530 et Th. . PAYNE, « Datable Notre Dame Conductus : New Observations on Style and Technique », *Current Musicology*, 64 (2001), p. 104-151.

44. Les exemples choisis par Leo Schrade (« Political Compositions... », *op. cit.*) restent exceptionnels par les liens intertextuels qu'ils présentent avec la liturgie.

45. Ce qui n'est pas du tout le cas des conduits des périodes précédentes qui avaient très souvent pour fonction d'introduire, donc de localiser l'auditoire dans le déroulement d'une célébration.

auquel il adapte ses moyens, comme il a l'habitude de le faire en d'autres contextes[46].

Les thèmes moralisateurs abordés permettent de distinguer deux groupes de textes. Un groupe de conduits traite de sujets moraux très larges et peuvent s'adresser à l'ensemble des hommes dans leur condition de pécheurs. Par opposition, certaines compositions concentrent leurs attaques sur la moralité du clergé et les maux de l'Église. Les personnages évoqués et qui font l'objet des reproches sont des ecclésiastiques ou des gens de pouvoir. On peut imaginer que dans ces conduits, Philippe le Chancelier s'adresse à ceux qui sont proches de lui, qu'il côtoie au quotidien dans ses fonctions à la cathédrale ou à l'Université. La question qu'il nous intéresse de poser à présent est de savoir si ces distinctions thématiques portant sur la matière ont des conséquences sur l'élaboration des conduits, sur leur style ou sur leur forme.

Voyons d'abord successivement les éléments qui caractérisent les conduits à portée universelle et les conduits plus proprement ecclésiastiques. Pour ce faire, deux petits ensembles vont être isolés, car ils présentent chacun une homogénéité remarquable.

Les textes qui abordent la moralisation d'un point de vue très large constituent un peu plus de la moitié des conduits retenus pour cette étude. C'est à l'homme dans ce qu'il a de plus universel que le poète s'adresse, pour lui exposer les dangers des vices et la nécessité du mépris des choses corporelles et matérielles. Parmi ces conduits, certains sont élaborés selon des principes d'une simplicité délibérée. Les textes et les mélodies sont tous caractérisés par la répétition d'un ou plusieurs éléments (motifs, phrases, refrains, strophes). La structure y apparaît clairement grâce aux repères sonores distribués par le texte et/ou la mélodie. Le langage mélodique est uniformément syllabique, sans *cauda*, et souvent très stéréotypé dans ses motifs et ses figures modales. La langue est simple, et surtout efficace. Les citations et références bibliques sont empruntées à des passages connus et couramment cités. Cinq conduits parmi les vingt sélectionnés correspondent parfaitement à cette description :

46. Le problème n'est pas ici de savoir si Philippe le Chancelier a chanté lui-même ses œuvres. Qu'il les interprète lui-même ou qu'il les confie à un autre ne change pas réellement les intentions présentes au moment de l'invention.

n°9	*O labilis sortis*	structure binaire avec refrain, mélodie syllabique et répétitive
n°13	*Homo vide que pro te patior*	forme strophique, rimes mono-assonancées, langage mélodique syllabique et simple dont les figures soulignent celles du texte
n°15	*Homo considera*	*contrafactum* d'une chanson vernaculaire pieuse, strophes très organisées, langage mélodique syllabique, simple et répétitif
n°16	*O mens cogita*	structure binaire, strophes et vers courts, répétitions mélodiques
n°18	*Cum sit omnis caro fenum*	forme strophique avec refrains, langage mélodique très simple et syllabique, réseau de citations et d'images poétiques stéréotypées

Aux antipodes de ces conduits, le corpus moralisateur comporte des compositions d'un très haut niveau de subtilité. Ils concernent tous les prélats et tournent le dos aux considérations générales adressées à l'homme en tant que pécheur, caractéristiques des textes qui précèdent. Philippe le Chancelier déploie, pour chacune de ces compositions, des structures doubles et irrégulières créant des dispositifs poético-musicaux de la plus grande complexité. Les quatre conduits les plus caractéristiques de cette tendance sont :

n°2	*Fontis in rivulum*	mélange de strophes simples et triples irrégulières, beaucoup de mélismes, pas de répétition
n°7	*Ve mundo a scandalis*	doubles strophes irrégulières, *caudae*, aucune répétition mélodique
n°8	*Quo me vertam nescio*	mélange de strophes doubles et simples irrégulières, pas de répétition mélodique, très nombreuses références bibliques et mythologiques
n°17	*Veritas equitas*	très long lai latin, courtes strophes, mais irrégulières, pas de répétition sauf première et dernière strophe

Ces conduits, ne serait-ce que par leur longueur, sont certainement destinés à une élite dont l'écoute est habituée à fournir l'effort nécessaire à la compréhension de textes complexes. La multiplication des effets de subtilité ne fait qu'accentuer le plaisir de ceux qui sont capables de l'appréhender et y trouvent matière à méditer sur le sort de l'Église.

Une part significative des conduits monodiques moralisateurs ne rentre pas dans cette répartition bipartite. Il existe effectivement des

compositions adressées aux pécheurs qui empruntent des stratégies complexes. *Ad cor tuum revertere*, analysé au chapitre précédent, en est un bon exemple. À l'inverse, certains conduits adressés aux clercs sont délibérément simples. Regardons par exemple le n°4 de notre édition, *Quid ultra tibi facere*. Le Christ s'adresse à sa vigne, métaphore de l'Église, par le moyen d'une forme strophique dont les phrases internes sont répétitives (ABAB au début de la strophe) et dans un langage mélodique strictement syllabique. La communication et l'efficacité semblent avoir prévalu sur toute autre considération.

D'autres conduits semblent situés dans une zone exactement intermédiaire entre ces extrémités représentées par les deux groupes cités plus haut. Par exemple, *Bonum est confidere* adopte une forme continue, donc sans la répétition strophique qui aide à la compréhension. Les deux premières strophes s'adressent aux pécheurs sur un ton moralisateur savant en raison des nombreuses références, mais clairement organisé par les figures musicales et poétiques. La dernière strophe en revanche fait la louange de ceux qui consacrent leur vie à la contemplation. On peut donc imaginer que le poète s'adresse à un auditoire très large, composé tant de fidèles que de clercs ou de moines. Ces conduits intermédiaires mettent en place un subtil équilibre entre des éléments facteurs de simplicité et de lisibilité (répétitions, régularité des niveaux de structure) et d'autres introduisant des aspérités dans le flux du discours (marqueurs sonores, figures complexes)[47]. Les moyens employés pour introduire la *varietas* ou la *diversitas* ont pour objectif d'éviter la lassitude ou l'ennui procuré par la simplicité ou même la prévisibilité inhérente aux structures du langage poétique et musical connu (la logique répétitive d'un schéma des rimes, les idiomatismes du langage mélodique modal, etc.). Cet écart permanent entre les principes d'unité et de variété permet, pour chaque conduit, de proposer un compromis original, adapté à une situation.

Il n'y a donc pas de système stylistique qui relierait la simplicité à l'universalité du sujet, et un certain hermétisme aux préoccupations proprement cléricales. Cependant, il semble se dégager une tendance à mettre en résonance les intentions du texte et celles de l'élaboration

47. C'est à une conclusion similaire qu'arrive Susan Rankin dans son analyse de *Homo considera* (S. RANKIN, « Some Medieval Songs », *Early Music*, 31/3 (2003), p. 326-346). Cette idée est développée par Fr. RECKOW, « Processus und Structura », *op. cit.*

mélodique, en fonction du contenu et de la qualité des personnages évoqués et des destinataires des reproches formulés. À partir de ce constat, il est tentant d'établir une correspondance entre les destinataires de ces reproches et la qualité de l'auditoire à qui s'adresse le chanteur. Il ne faudrait pas y voir, à mon sens, la distinction de deux auditoires opposés, composés de simples fidèles pour l'un et de clercs pour l'autre. Il me semble que les prélats précisément visés par certains textes sont tout autant dans la ligne de mire lorsque le propos est plus général. De même, un texte dénonçant les mœurs du clergé peut s'adresser à un auditeur laïc de manière à alerter sur les dysfonctionnements du monde. La langue commune, le latin, implique que l'auditoire a fréquenté les écoles. Le nombre des références scripturaires dans la plupart des conduits moralisateurs n'indique pas seulement le niveau de culture de l'auteur, mais aussi celui du public.

Plutôt que de parler de deux auditoires distincts, il me semble plus judicieux de différencier des « situations de performance », dans lesquelles le public se trouve adressé soit en qualité de pécheur universel soumis au Jugement divin, soit en tant que membre de la communauté ecclésiastique donc investi d'une mission, le sacerdoce. Ces situations différentes peuvent décliner un certain nombre de variantes : les circonstances, la qualité et le nombre de l'auditoire, les conditions d'écoute et même l'acoustique ou encore la qualité du chanteur. Tous ces éléments sont certainement pris en compte dès l'origine du projet et ne font qu'un avec le style du texte et de la musique. On imagine alors que les conduits les plus organisés, balisés de repères sonores, de répétitions, de rimes et de références repérables, s'inscrivent dans des circonstances où l'attention de l'auditoire est plus difficile à attirer et à conserver pour différentes raisons. Le style est donc la résultante d'une somme de contraintes qui nous échappent souvent, mais que l'on peut néanmoins entrevoir à l'observation des compositions.

Ces tendances qui permettent de faire des distinctions au sein du corpus des conduits moraux ne sont donc pas à comprendre comme une classification de nature sociologique. De telles observations ne prétendent pas épuiser l'interprétation des intentions qui déterminent la composition. Elles peuvent apporter un éclairage sur le rôle des conduits monodiques dans la société, sans pour autant dévoiler complètement les circonstances concrètes pour lesquelles ces œuvres ont été conçues. L'ajustement à différentes situations d'audition apporte une explication à ce qui a pu être interprété comme une

faiblesse de ce répertoire[48] : la diversité ou l'inégalité des compositions. Celles-ci seraient dues aux efforts réalisés pour adapter les différents éléments du discours (texte, élaboration mélodique, jeux de structures), aux compétences d'un auditoire que l'on ne peut deviner qu'en filigrane.

2.3 Des pistes pour les conditions d'interprétation ?

Malgré la ténuité des informations que l'on peut collecter sur l'auditoire à la lecture des textes et l'étude des moyens mis en place pour communiquer avec lui, il est désormais possible de proposer des hypothèses sur les circonstances de la performance. Le rapport dialogique qui s'instaure avec le public par le truchement d'une rhétorique s'appuyant sur des effets de son et de sens, est sensiblement identique à celui de la prédication. Les types d'auditoires ciblés par les conduits moraux ressemblent à ceux que l'on devine d'après les rubriques des manuscrits des sermons. Les qualifications des publics cléricaux font preuve d'une plus grande variété que celle des auditoires laïcs, invariablement désignés par *ad populum*. Philippe le Chancelier s'est adressé à des moines de différents ordres, à des béguines, à des prélats rassemblés en synodes ou pour l'élection de l'un d'entre eux, à des clercs, à des étudiants, pendant la liturgie ou lors de processions. Même si la langue et la culture sont communes à tous et que la forme du discours reste globalement la même, il varie son style, ses moyens d'expression et nuance le contenu de son discours en fonction des ambitions de son projet et la nature des circonstances, exactement comme nous le supposons dans ses conduits.

La communauté de procédés en de nombreux aspects (sujet, vocabulaires, références, savoir-faire rhétorique, rapport au public) entre les conduits et les sermons se situe au stade de leur élaboration. Cette convergence nous autorise à envisager un lien entre les deux jusque dans leur réalisation concrète et la performance. En quel sens et jusqu'à quel point peut-on comprendre les conduits moraux comme participant de la pratique du prédicateur ?

Aucun des sermons de Philippe le Chancelier, à notre connaissance, ne cite l'un ou l'autre de ses conduits ou quelque autre matière musicale que ce soit, exception faite des références à la liturgie. En

48. Voir par exemple les propos de R. FALCK, *The Notre Dame Conductus : A Study of the Repertory*, Henryville-Ottawa-Binningen, 1981, chapitre 4.

revanche, il cite abondamment les poètes anciens (Ovide, Horace, Juvénal) et il lui arrive de recourir aux vers didactiques comme un outil pour la mémoire. Le contenu d'un conduit n'est pas équivalent à celui d'un sermon. Le conduit ne peut donc être compris comme un sermon miniature, une formulation courte et synthétique d'un même contenu. La profondeur et la virtuosité technique de l'argumentation des sermons sont absentes des conduits et les deux discours ne se valent pas. La convergence thématique ménage certes des points de passage entre l'un et l'autre sur le plan des savoir-faire et de certains modes opératoires, mais il ne s'agit pas d'une concurrence. Il faudrait donc comprendre les conduits moraux comme une pratique *en marge* des sermons, comme une exhortation musicale qui trouverait sa place dans les mêmes circonstances, non pas pour le remplacer ou assumer la même fonction, mais pour le compléter. On peut imaginer qu'un conduit soit chanté avant le sermon, en matière d'introduction, ou après. Cela ramène d'ailleurs à sa fonction liturgique originelle du *conductus* comme introduction aux lectures. Le conduit distrait l'auditoire, commence ou continue de le convaincre. Il lui donne matière à réflexion, à méditation, et l'accompagne dans le chemin de la conversion. Les références et les citations bibliques permettent de faire le lien entre le poème et le sermon et incitent l'auditoire à poursuivre sa réflexion intime, sa « rumination » sur le texte biblique expliqué par le sermon.

Certains conduits de circonstance sont conçus pour des événements identiques à ceux dans lesquels s'intègre la prédication. Par exemple, Thomas B. Payne a montré que le conduit *Aurelianis civitas* était dépendant, par son vocabulaire et ses références, d'un sermon prononcé cinq ans auparavant devant les étudiants parisiens exilés à Orléans[49]. Certaines images du sermon sont reprises dans le conduit, ce qui permet de penser que l'auteur a fait le rapprochement entre les deux et s'est inspiré de son discours passé pour sa composition musicale. Il ne s'agit pas d'une citation de l'un par l'autre, mais plutôt de l'empreinte du discours sur l'élaboration du conduit, comme si la communauté de sujet et la ressemblance des circonstances ramenaient à la mémoire des réflexes identiques[50].

49. Th. B. Payne, « *Aurelianis civitas* : Student Unrest in Medieval France and a Conductus by Philip the Chancellor », *Speculum*, 75/3 (2000), p. 589-614.

50. La même observation pourrait être appliquée au sermon sur l'élection épiscopale édité par N. Wicki (« Philipp der Kanzler und die Pariser Bischofswahl von 1227/1228 », *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, 5 (1958),

Tous les conduits moralisateurs peuvent faire écho à des sermons. Ils peuvent être utilisés à tout moment de l'année tant leur contenu est général. La prédication évangélique dominicale (voir la *Summa super Evangelia*) est, elle aussi, ordinaire et non datable, comme les conduits moraux. L'identité de sujet, de vocabulaire et de circonstances argumente en faveur d'une possible intégration de ces conduits dans les interstices temporels autour de la prédication. Quelques sources peuvent apporter des preuves matérielles à cette hypothèse d'une association des conduits à la pratique effective de la prédication. Le manuscrit 39 de la Bibliothèque municipale d'Évreux contient, en ouverture, une petite collection de conduits, dont l'un de Philippe le Chancelier : *Cum sit omnis caro fenum* (n°18). Cette collection musicale est immédiatement suivie d'une collection de sermons abrégés, tous attribués à Philippe le Chancelier (f°5r-104). La présence des pièces musicales latines moralisatrices peut être comprise comme une source d'inspiration ou de récréation pour l'utilisateur du livre, mais aussi comme un support pratique pour l'utilisation de ces pièces au moment de la profération du sermon. Certes, un tel manuscrit n'est pas utilisé pour la performance, puisqu'il s'agit d'une collection, plus probablement destinée à lire les sermons pour s'en inspirer. La présence de conduits dans un outil de travail permet de se les remémorer dans la perspective d'une nouvelle performance. Ce cas rare n'est pourtant pas isolé. Le manuscrit Paris, BnF, lat. 8433 comporte une petite collection musicale de quatre conduits moraux de Philippe le Chancelier[51] au milieu d'une matière homilétique. Il s'agit d'un bifolio noté, inséré entre les cahiers 7 et 8 qui rapportent des sermons attribués à Geoffroy Babion. De même, certaines des sources littéraires des conduits mélangent ces textes destinés à être chantés avec diverses matières homilétiques. Il en est ainsi des collections poétiques des manuscrits de Darmstadt et de Prague qui permettent l'attribution du corpus à Philippe le Chancelier[52]. Les textes sont intégrés à des sources très hétérogènes dans lesquelles la prédication

p. 323-326.) et le conduit célébrant l'installation de Pierre de Nemours comme évêque de Paris en 1208, *Christus assistens pontifex*. Voir aussi D. A. TRAILL, « Philip the Chancellor and the Heresy Inquisition in Northern France, 1235-1236 », *Viator*, 37 (2006), p. 241-254.

51. Il s'agit de *Homo considera* (ici analysé au chapitre 7), *Homo vide que pro te patior* (n°13), *Quisquis cordis et oculi* (dialogue du cœur et de l'œil), *Mundus a mundicia* (conduit polyphonique qui n'est donné qu'à une voix dans cette source).

est omniprésente. Bien que tardives (XIV^e siècle), ces sources nous interrogent sur les usages qui ont pu être faits des compositions musicales par leurs utilisateurs, de toute évidence des prédicateurs.

52. Voir chapitre 2. Il faut aussi citer le manuscrit Paris, BnF n.a.l. 1742 qui rapporte, parmi des sermons et d'autres textes versifiés, les paroles de cinq pièces issues du répertoire de Notre-Dame, dont quatre du corpus attribué à Philippe le Chancelier : *Crux de te volo conqueri* (dialogue), *Homo vide que pro te patior* (n°13), *Homo quam sit pura* (motet) et *Quid ultra tibi facere* (n°4).

Conclusion

De la même manière que la parole du prédicateur peut être une arme, le corpus des conduits monodiques moralisateurs de Philippe le Chancelier nous a permis de constater que des textes chantés avaient pu être conçus et utilisés pour combattre les vices et convaincre les hommes de choisir une voie vertueuse. La présence de mélodies sur ces textes forts, faisant partie intégrante du projet, montre à quel point le fait sonore est un enjeu de taille. L'histoire sonore du Moyen Âge est un sujet encore peu abordé, tant les sources qui en sont le reflet sont délicates à interpréter. Qu'entendaient les gens du Moyen Âge et dans quel monde sonore baignaient-ils ? Leurs capacités en matière de perception auditive étaient-elles différentes des nôtres ? Dans une société à prédominance orale, ces questions se posent de manière d'autant plus frappante que le sonore est généralement le premier mode d'accès à l'information. Dans cette perspective, les compositions musicales peuvent nous renseigner. L'étude des conduits monodiques moraux a fait apparaître à cet égard un nombre impressionnant de subtilités qui témoignent de l'intelligence de leur concepteur, mais aussi celle de leurs auditeurs.

Ces œuvres monodiques peuvent pourtant apparaître comme mineures, par rapport aux constructions polyphoniques impressionnantes entendues à la même époque à Notre-Dame ou dans d'autres hauts lieux liturgiques. La simplicité des moyens musicaux du *conductus simplex* n'est pourtant pas synonyme de facilité ou de pauvreté. La monodie permet en effet au compositeur de mettre en valeur certains aspects que d'autres constructions musicales auraient probablement desservis. L'habileté d'un compositeur tel Philippe le Chancelier à faire de la monodie un langage riche et varié en accord avec ses objectifs, montre que son utilisation persistante par les compositeurs contemporains de Pérotin et de Notre-Dame est le résultat d'un véritable choix, effectué en raison des caractéristiques propres au matériau. L'adaptation des moyens au sens profond de la démarche moralisatrice ne permet pas de douter de l'aptitude du

Chancelier à effectuer ce choix, à le tester, à l'adapter ou l'enrichir selon les cas. La polyphonie ne lui est bien sûr pas inconnue, qu'elle soit utilisée dans les conduits ou les motets. Il est lui-même un contributeur important de ces répertoires à deux ou trois voix. Dans tous les cas, c'est la présence du texte qui semble avoir suscité sa démarche. Il est un poète qui conçoit ses textes pour être chantés. Il les adapte au style musical pour lequel ils sont destinés et prend en compte, dès l'origine, le résultat sonore. Dans cette perspective, la musique est un art du langage à part entière et participe pleinement des sciences du *trivium*.

Le choix de la monodie par Philippe le Chancelier pour une grande partie des textes moralisateurs se justifie par un souci d'intelligibilité, mais aussi par la variété des jeux sonores et des constructions de figures offertes et la possibilité de mettre en place une rhétorique musicale parallèle à celle du texte. Cette rencontre est un terrain fertile pour des jeux de formes et de sons d'une inlassable inventivité. Cette poétique musicale est au service du sens et du contenu, de sa mise en valeur et de sa transmission. L'expressivité et la force des conduits naissent de la réunion et d'une certaine adéquation ou collaboration du fond et de la forme. Le travail ornemental et la construction artificielle sont liés à un désir de transmission et de communication dans un premier temps, puis à une démarche d'adhésion et de conviction à un niveau supérieur.

Notre lecture des œuvres s'est attachée à mettre en lumière la diversité des démarches rhétoriques des conduits. Chacun semble résulter de choix propres, probablement liés aux circonstances, à l'auditoire ainsi qu'à d'autres paramètres qui nous échappent encore. Les outils à disposition du poète-compositeur sont empruntés aux *artes poeticae*. Les *colores* ou autres schémas rhétoriques sont adaptés à la spécificité de la matière sonore musicale. On pense en particulier aux différentes figures construites à partir de schémas répétitifs qui se déclinent, à leur manière, dans le langage mélodique. Les habitudes de la composition poétique sont réinvesties de façon plus ou moins systématique dans les savoir-faire utilisés pour la fabrication de ces mélodies nouvelles. Si certaines figures musicales semblent délibérées, parfois martelées, d'autres apparaissent plus furtives, comme des formes sous-jacentes qui émergent sans s'imposer. Figures de mots et figures mélodiques cohabitent, collaborent souvent, mais se côtoient parfois aussi sans dialoguer. Certaines constructions mélodiques

gagnent en effet leur indépendance face au texte. Aucun système ne se dégage et les usages rhétoriques ne semblent pas faire l'objet d'un traitement généralisé. Le compositeur est libre d'adapter à chaque situation et à chaque texte une stratégie de l'audition.

La rhétorique des conduits moraux se joue aussi à l'échelle de la perception dans la durée de l'ensemble. Chaque texte est construit et conçu selon les mêmes étapes structurelles qu'un discours. Tous les auditeurs en connaissent les codes et y trouvent leurs repères. La *dispositio* rhétorique a suffisamment été théorisée pour que ces éléments de construction interviennent comme par réflexe, tant pour celui qui invente que pour ceux qui écoutent. Tout autant qu'il utilise des procédés de structure fermes et rassurants, le compositeur aime aussi jouer de la surprise ou de la diversité. L'auditeur aime reconnaître ce qu'il perçoit, mais il aime aussi la nouveauté. L'objectif élevé justifie la multiplicité des moyens : il s'agit de capter l'attention, puis de la maintenir en éveil, de se faire comprendre, d'emporter l'adhésion et enfin de laisser une trace dans la mémoire. L'objectif le plus élevé est de fournir à l'intelligence de l'auditeur des méthodes pour organiser sa réflexion sur le sens de l'existence et agir pour son Salut. Le compositeur de conduits moralisateurs est soumis aux mêmes problématiques qu'un orateur et les affronte avec les moyens propres au média qui est le sien. Il s'inscrit néanmoins dans une communauté de discours qui se transmet depuis l'Antiquité et qui fixe les paradigmes de la communication dans des contextes culturels essentiellement transmis oralement. La voix chantée n'est pas moins communicative et signifiante que celle du tribun, bien au contraire.

Dès lors, le conduit monodique apparaît comme un outil façonné pour servir les mêmes objectifs que la prédication : diffusion d'un message moral, démarche d'émotion et de persuasion. Sans toutefois prétendre que les deux types de discours sont équivalents, il est possible de trouver, dans les conduits, un certain nombre de compétences et de savoir-faire issus d'une pratique experte de la prédication : la maîtrise des références textuelles, la construction de réseaux d'images, le respect d'une démarche didactique, l'exploitation d'une rhétorique liée à l'oralité visant à entrer en connivence avec l'auditoire. Le poète est donc, par certains de ses modes opératoires et le fonds thématique qu'il exploite, redevable de la science et des habitudes du prédicateur, tout comme l'inverse est aussi vrai, bien que l'éthique du discours sacré s'en défende souvent. La poésie lyrique est un outil différent, mais tellement complémentaire de la prédication qu'elles ont pu joindre leurs efforts dans une même performance. Mots et mouve-

ments mélodiques forment des ensembles ajustés et efficaces au service du même projet que les sermons, au même moment et devant les mêmes auditeurs. La forme ramassée, synthétique, parfois épurée du conduit et la puissance de la mélodie laissent une trace que le sermon seul ne pouvait pas envisager.

L'observation d'un corpus restreint à une vingtaine de compositions ne doit pas faire oublier que cet échantillon prend place dans un ensemble bien plus large d'œuvres, monodiques et polyphoniques. Est-il possible d'élargir les résultats de notre lecture ? Le corpus des conduits monodiques moraux de Philippe le Chancelier n'est pas unique et les outils qu'il développe ne lui sont pas exclusifs. Le Chancelier parisien n'est effectivement pas le seul à composer des chants moralisateurs. D'autres conduits monodiques transmis dans les mêmes sources semblent tout aussi dénonciateurs et répondent aux critères qui ont servi à élaborer notre corpus d'étude. Écoutons par exemple :

> Homo cur degeneras.
> cur christum persequeris ?
> per quem prius fueras
> redemptus ab inferis.
> miser non consideras
> quod cinis es et eris […][1]

Les éléments constitutifs de la poétique des conduits moraux ne sont donc pas propres à leur auteur, mais probablement à leur objectif. Philippe le Chancelier est un représentant illustre d'une communauté culturelle pourvue d'un ensemble de capacités, ayant appris dans les mêmes conditions et jouant un rôle semblable dans la société. Peut-être Philippe doit-il à sa notoriété de Chancelier le fait d'être nommé dans les sources. C'est une chance pour les chercheurs, mais il ne faudrait pas voir dans son corpus une œuvre d'exception. La lecture proposée des conduits moraux du Chancelier pourrait donc s'étendre à l'analyse de l'ensemble des conduits moralisateurs transmis dans les sources de Notre-Dame.

Le milieu dans lequel cette pratique musicale a vu le jour et s'enracine est éminemment savant. La culture du compositeur et de ses

1. F, f°444. Le style mélodique est comparable à celui de *Homo qui semper moreris* (n°11), avec des *caudae* au début et à la fin des strophes.

auditeurs, leur aisance à manipuler les citations, relier les références, entendre les structures et bien d'autres choses encore ne sont pas un talent spécifiquement musical. Il se décline de diverses manières dans les pratiques qui relèvent de la parole. Les médias de la parole sont nombreux et se logent partout où ils trouvent un espace signifiant, qu'il s'agisse de la voix proférée ou chantée, des images ou des gestes. Le XIIIe siècle est probablement un temps pendant lequel les modalités de cette transmission orale sont questionnées et réévaluées en profondeur. Les populations changent et la maîtrise spirituelle de ces masses nouvelles passe par une recherche d'efficacité, non pas dans la rupture, mais dans l'amélioration des procédés de la parole et l'intensification de ses manifestations. L'appropriation du média musical à la diffusion du message spirituel semble donc aller de soi et correspond intimement aux aspirations du siècle. L'augmentation du nombre des productions musicales destinées à la propagation de la « bonne » parole est ce que l'on pourrait appeler un « signe des temps ». Le compositeur de ces œuvres participe pleinement au projet qui l'anime, lui et ses contemporains, pour la réforme spirituelle et morale de la société. Ce projet n'est pas nouveau, mais il se pose, en certains lieux comme Paris, avec une certaine urgence liée à l'actualité. Les conduits monodiques moralisateurs s'inscrivent donc à la fois dans un temps long, celui de la tradition des séquences et de la poésie latine et à la fois dans les enjeux du temps et du lieu dans lesquels ils évoluent. Ces compositions parlent des aspirations profondes d'une communauté à la recherche de moyens d'expression pertinents et efficaces. Une fois cette phase d'expérimentation terminée, les conduits perdent certainement une partie de leur intérêt. On constate en effet que, si des sources postérieures continuent d'assurer la diffusion des conduits de la première moitié du XIIIe siècle, il n'existe plus, dans les décennies qui suivent, de création poético-musicale comparable par ses modes opératoires et ses moyens rhétoriques. On en retrouve peut-être des résurgences dans la composition des laudes franciscaines. Le contexte et le message ont quelque peu changé, mais finalement on y rencontre les mêmes idéaux, ceux d'une parole musicale au service de la communication de la foi, une pastorale chantée et l'application d'une rhétorique *in situ*, fondamentalement imprégnée des cadres mentaux de ceux qui l'animent.

Annexes

1.1 édition des textes

a. Choix de la source de référence

Dans la plupart des cas, la source de référence est le manuscrit F. Il s'avère en effet que cette collection est la plus complète et la plus claire, tant du point de vue du texte que de la mélodie. C'est l'ordre d'apparition des conduits dans F qui ordonne la présente édition. Les quelques conduits moralisateurs attribués à Philippe le Chancelier n'apparaissant pas dans cette source sont reportés à la fin (n°18-20) et sont édités d'après le manuscrit LoB. Les emprunts aux autres sources sont systématiquement signalés.

b. Orthographe

Les éditions des textes qui suivent ne sont pas une édition critique. Elles rendent compte d'une version dans la source de référence choisie. Aucune modification de la graphie des mots n'a donc été effectuée. En cas de faute manifeste, une suggestion est proposée en note de bas de page.

c. Ponctuations

Aucune ponctuation ni majuscule n'a été ajoutée. Le point est le seul signe de ponctuation utilisé dans ces sources (F, LoB, Sab) et correspond généralement aux signes de ponctuation musicale indiqués dans les portées par des traits verticaux. La correspondance entre la ponctuation du texte et les pauses de la mélodie montre que ces points ont davantage une fonction vocale et expressive (respiration, arrêt) qu'un rôle grammatical au sens strict.

d. Les traductions

Les traductions proposées ne sont pas des traductions littéraires mais des outils pour notre travail d'analyse et d'interprétation. Elles restent proches du texte de façon à ce que les vers latins et leur traduction se correspondent autant que faire se peut.

1.2 normes de transcription musicale

a. Imprécisions de la mélodie

Malgré l'application des copistes et le prestige des sources sur lesquelles nous avons travaillé, il arrive que certaines notes soient indécises ou manquantes. Les rares modifications sont signalées par des notes de bas de page. Les quelques cas de notes manifestement manquantes sont corrigés par des suggestions signalées par des notes blanches.

b. Les altérations

L'interprétation des altérations peut être sujette à caution. Le bémol est le plus souvent placé à l'approche du *si* qu'il concerne et ne semble pas s'étendre à une zone plus élargie. Il arrive également que l'altération soit indiquée en début de portée et s'applique jusqu'à la fin de la ligne. Dans les transcriptions qui suivent, les altérations sont reportées exactement comme elles apparaissent dans le manuscrit de référence. Les altérations suggérées ou déduites du contexte sont ajoutées au-dessus des portées et placées entre parenthèses.

c. Les ligatures

Les ligatures sont utilisées en cas de monnayages sur une syllabe. Elles sont signalées au moyen d'un crochet au-dessus du groupe de notes concerné.

d. Les pliques et les conjoncturées

Ce sont des motifs ornementaux de deux notes conjointes (ascendantes ou descendantes) pour les pliques, et de trois notes descendantes ou plus pour les conjoncturées. Les pliques sont indiquées par des notes plus petites, liées à la précédente. Les conjoncturées sont pourvues de liaisons en pointillés. Il arrive qu'une ligature soit enchaînée à une conjoncturée. Dans ce cas, nous l'indiquons, en combinant le crochet et la liaison.

e. Les clés

La majorité des conduits sont notés en clé d'ut placée sur la troisième ou la quatrième ligne. Nos propres transcriptions utilisent la clé de sol octaviante, sans que cela n'implique une quelconque hauteur absolue.

f. Report des textes sous la mélodie

Beaucoup des conduits moraux sont de forme strophique. Notre édition suit la disposition des manuscrits, c'est-à-dire que seule la première strophe est reportée sous la mélodie tandis que les suivantes sont notées en bout de portée. Dans les cas de doubles ou triples strophes, nous avons reporté les textes supplémentaires sous la mélodie de façon à ce que ces structures parfois complexes apparaissent clairement au lecteur. Le cas de *Veritas equitas* (n°17) est exemplaire à cet égard. En effet, il mélange simples, doubles et triples strophes. Un rapide coup d'œil à la transcription permet de mettre en évidence et de clarifier toutes ces irrégularités. Dans les sources, les textes des doubles strophes sont généralement notés en bout de portée, à la fin de la strophe mélodique correspondante. Il arrive que toutes les répétitions soient notées et que la répétition engendre quelques variations dans la mélodie et le placement du texte. Cette originalité nous contraint à reporter l'ensemble des répétitions de certains conduits[1].

1.3 Fiches de présentation

Chaque conduit est précédé d'une fiche de présentation, dans laquelle sont indiquées les différentes sources, les éventuelles variations, les informations sur l'intertextualité de la pièce et son historiographie.

1. C'est le cas de *O mens cogita* (n°16).

a. Manuscrits cités dans les annexes

(**Abréviation**, cote : numéro des conduits)

Ars 413 : Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 413 : 4
Ars 833 : Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 833 : 13
Basel1 : Basel, Universitätsbibliothek, A IX 2 : 13
Basel2 : Basel, Universitätsbibliothek, B.IX.23 : 3
Bol 1563 : Bologne, Biblioteca Universitaria 1563 : 18
Brux 2 : Bruxelles, Bibliothèque Royale 2556 : 3
Cambridge, University Library Ee VI 29 : 18
CB : Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4660 : 3, 12, 19
Charleville : Charleville, Bibliothèque municipale, 190 : 4
Chartres : Chartres, Bibliothèque municipale, 341 : 13
Donaueschingen : Donaueschingen, Fürstlich fürstenbergische Hofbilbiothek 250 : 13
Da : Darmstadt, Hessische Landes-und Hochschulbibliothek, 2777 : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
Évreux 39 : Évreux, Bibliothèque-médiathèque 39 : 18
F : Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1 : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19
Fauv : Paris, BnF, fr.146 : 4, 5, 7, 8, 9, 11, 16, 17
Grenoble 863 : Grenoble, Bibliothèque municipale 863 : 13
Hu : Burgos, Monasterio de Las Huelgas : 1, 2, 3, 7, 12
Karlsruhe 36 : Karlsruhe, Badische Landesbibliothek 36 : 13
Klosterneuburg 788 : Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift, 788 : 14
Lincoln, Cathedral Chapter Library 103 : 4
LoB : Londres, British Library, Egerton 274 : 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20
Lyon 623 : Lyon, Bibliothèque municipale 623 : 4
Ma : Madrid, Biblioteca Nacional, 20486 : 19
Madrid, Palacio Real II, 1022 : 4
Mü18190 : Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 18190 : 3
OxAdd : Oxford, Bodleian Library, Add 44 : 1, 2, 3, 4, 5, 12, 19
OxAuct : Oxford, Bodleian Library, Auct. VI Q.3.17 : 4, 12
OxRawl : Oxford, Bodleian Library, Rawlinson C 510 : 19
Ox 1207 : Oxford, Magdalene College, Pepys 1207 : 18

Paris, BnF fr. 2193 : 17
Paris, BnF lat. 1251 : 17
Paris, BnF lat. 2303 : 11
Paris, BnF lat. 5557 : 18
Paris, BnF lat. 8433 : 13, 15
Paris, BnF lat. 14970 : 4
Paris, BnF lat. 15163 : 18
Paris, BnF lat. 15952 : 13
Paris, BnF, n.a.l. 1544 : 4
Paris, BnF n.a.l. 1742 : 4, 13
Prague : Prague, Archiv prazského kradu, N VIII : 13, 15, 16, 17, 19
Rome, Vat. Ottob. 3081 : 4
Rome, Vat. Lat. 2233 : 4
Rome, Vat. Lat. 1037 : 17
Rome, Vat reg lat. 349 : 13
Sab : Rome, Santa Sabina, XIV L3 : 3, 7, 13, 15, 18
SAu : Salamanque, Bibliothèque de l'Université 226 : 4, 12
Tours 927 : Tours, Bibliothèque municipale 927 : 7
Tours 893 : Tours, Bibliothèque municipale 893 : 13
W1 : Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 628 : 7, 19
Wolf 7 : Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 7 : 4
Vienne 833 : Vienne, Nationalbibliothek, 833 : 4
Vienne, Nationalbibliothek 4217 : 18
ZüC58 : Zürich, Stadtbibliothek, C 58 / 275 : 1, 2

b. Abréviations utilisées dans les annexes

(**abréviation**, référence)

Anderson-NDcond : G. A. Anderson(éd.), *Notre-Dame and Related Conductus, Opera omnia*, 11 vol., Henryville, 1981.

Anderson : Reference du conduit dans le catalogue de G. A. Anderson, « Notre-Dame and Related Conductus, a Catalogue Raisonné », *Miscellanea Musicologica, Adelaide Studies in Musicology*, 6 (1972), p. 153-230 et 7 (1975), p. 1-81.

Anglès-Hu : H. Anglès (éd.), *El Còdex musical de las Huelgas (Música a veus dels segles XIII-XIV)*, Barcelone, 1931.

AH : Cl. Blume, G. M. Dreves (éd.), *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 56 vol., Leipzig, 1886-1922.

Baxter : J. H. BAXTER (éd.), *An Old St. Andrews Music Book (cod. Helmst. 628)*, Paris, 1931.

Bourgain : P. BOURGAIN (éd.), *Poésie lyrique latine du Moyen Age*, Paris, 2000.

Chevalier : U. CHEVALIER, *Repertorium hymnologicum*, 2 vol., Louvain, 1892.

Dittmer-F : L. DITTMER (éd.), *A Central Source of Notre-Dame Polyphony*, New York, 1959.

Falck : R. FALCK, *The Notre Dame Conductus: A Study of the Repertory*, Henryville-Ottawa-Binningen, 1981.

Gillingham : Br. GILLINGHAM (éd.), *Secular Medieval Latin Song : An Anthology*, Ottawa, 1993.

Hilka/Schumann-CB : A. HILKA, O. SCHUMANN (éd.), *Carmina Burana*, Heidelberg, 1930.

Raby-Ox.book : Fr. J. E. RABY (éd.), *The Oxford Book of Medieval Latin Verse*, Oxford, 1959.

Rosenberg/Tischler-Fauvel : S. ROSENBERG, H. TISCHLER (éd.), *The Monophonic Songs in the Roman de Fauvel*, Lincoln-Nebraska, 1991.

Roth : F.W. ROTH, « Mitteilungen aus lateinische Handschriften zu Darmstadt, Mainz, Coblenz und Frankfurt a.M. », *Romanische Forschungen*, 6 (1891), p. 429-461.

Szövérffy : J. SZÖVÉRFFY (éd.), *Lateinische Conductus-Texte des Mittelalters*, Ottawa, 2000.

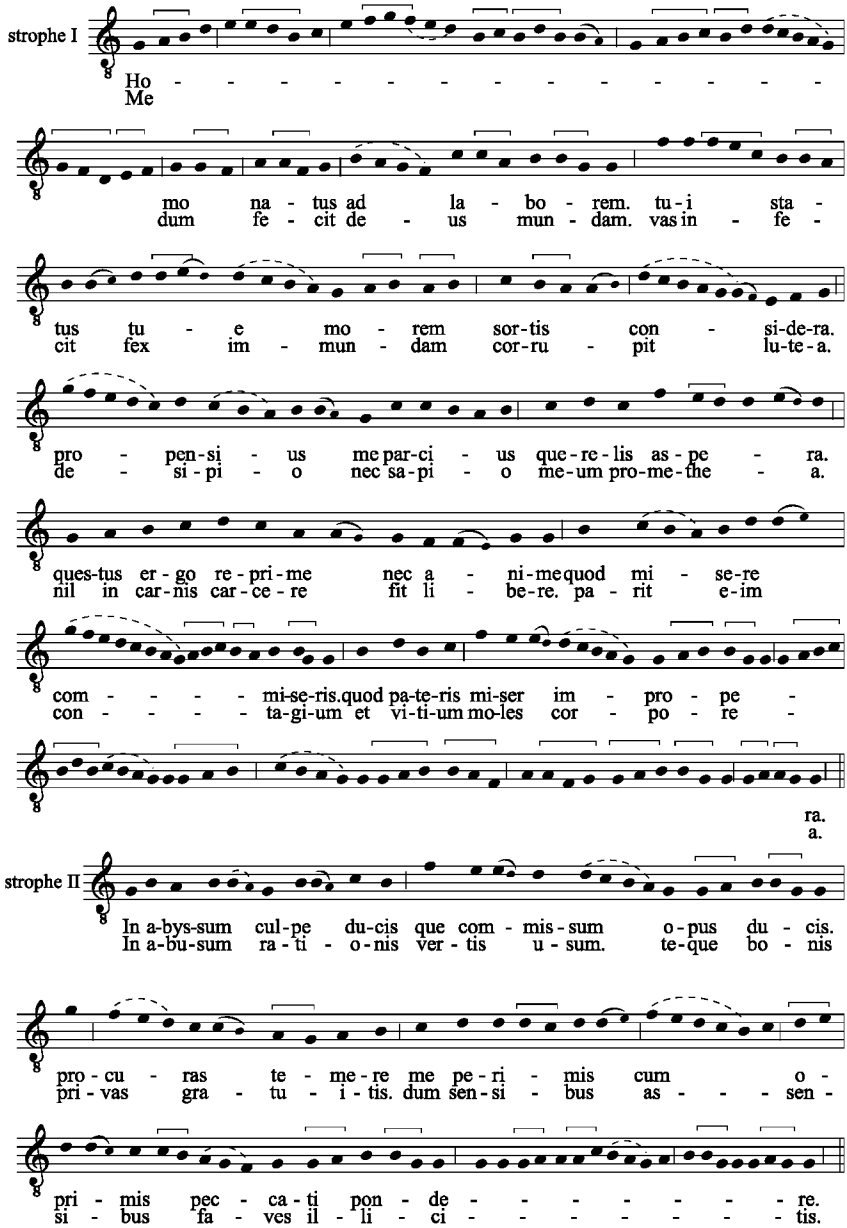
Wolf-CB : É. WOLFF (éd.), *Carmina Burana*, Paris, 1995.

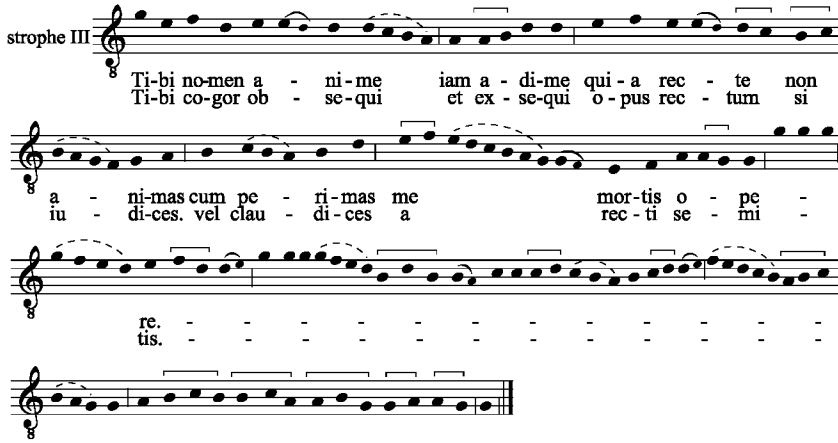
N° 1 *Homo natus ad laborem tui status*

Description	3 strophes doubles
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°415
Concordances avec les manuscrits musicaux	Strophe 1: Hu, f°158v-159
Concordances sans notation musicale	OxAdd, f°127 Strophes simples (1, 3, 5) : Da, f°3, ZüC58, f°147v
Matière musicale préexistante	
Contrafacta	
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond. Anglès-Hu Gillingham
Éditions du texte	AH 21, 115 Szövérffy Roth
Inventaires	Chevalier 7975 Anderson K1 Falck n°160
Littérature	R. Baltzer, « Thirteenth Century Illuminated Manuscripts and the Date of the Florence Manuscript », *JAMS*, 25 (1972), p. 1-18. S.Rankin, « Some Medieval Songs », *Early Music*, 31/3 (2003), p. 326-346.

I.1	Homo natus ad laborem	Homme né pour le labeur,
	tui status tue morem	considère le caractère
	sortis considera.	de ton état et de ta destinée,
	propensius	plus profondément ;
	me parcius	avec plus de modération,
	querelis aspera.	irrite-moi de tes lamentations.
	questus ergo reprime	Réprime tes plaintes.
	ne animae	Ne va pas reprocher à ton âme
	quod misere commiseris.	ce que tu accomplis misérablement,
	quod pateris	ce que tu subis,
	miser impropera.	misérable.

I.2	Me dum fecit Deus mundam vas infecit fex immundam corrupit lutea. desipio nec sapio meum Promethea. Nil in carnis carcere fit libere. parit enim contagium et vitium moles corporea.	Alors que Dieu m'a faite pure, la lie boueuse a imprégné la vase, elle m'a corrompue, moi, impure. Je divague et n'apprécie pas mon Prométhée. Rien dans la prison du corps ne se produit librement. La matière du corps enfante en effet la contagion et le vice.
II.3	In abyssum culpe ducis que commissum opus ducis. procuras[1] temere me perimis cum opprimis peccati pondere.	Tu attires vers les profondeurs de la faute, toi qui mènes une œuvre délictueuse. Tu avances inconsidérément. Tu me détruis quand tu m'accables du poids du péché.
II.4	In abusum rationis vertis usum. teque bonis privas gratuitis. dum sensibus assensibus faves illicitis.	Tu tournes l'usage de la raison en abus et tu te prives des biens gratuits quand tu favorises les sens par d'illicites approbations.
III.5	Tibi nomen animae jam adime quia recte non animas cum perimas me mortis opere.	Enlève-toi déjà le nom d'âme car tu ne t'animes pas justement quand tu m'anéantis par l'œuvre de la mort.
III.6	Tibi cogor obsequi et exsequi opus rectum si judices. vel claudices a recti semitis.	Je suis contraint à céder à tes désirs et à te suivre, que tu choisisses une œuvre juste ou que tu boitilles hors du droit chemin.

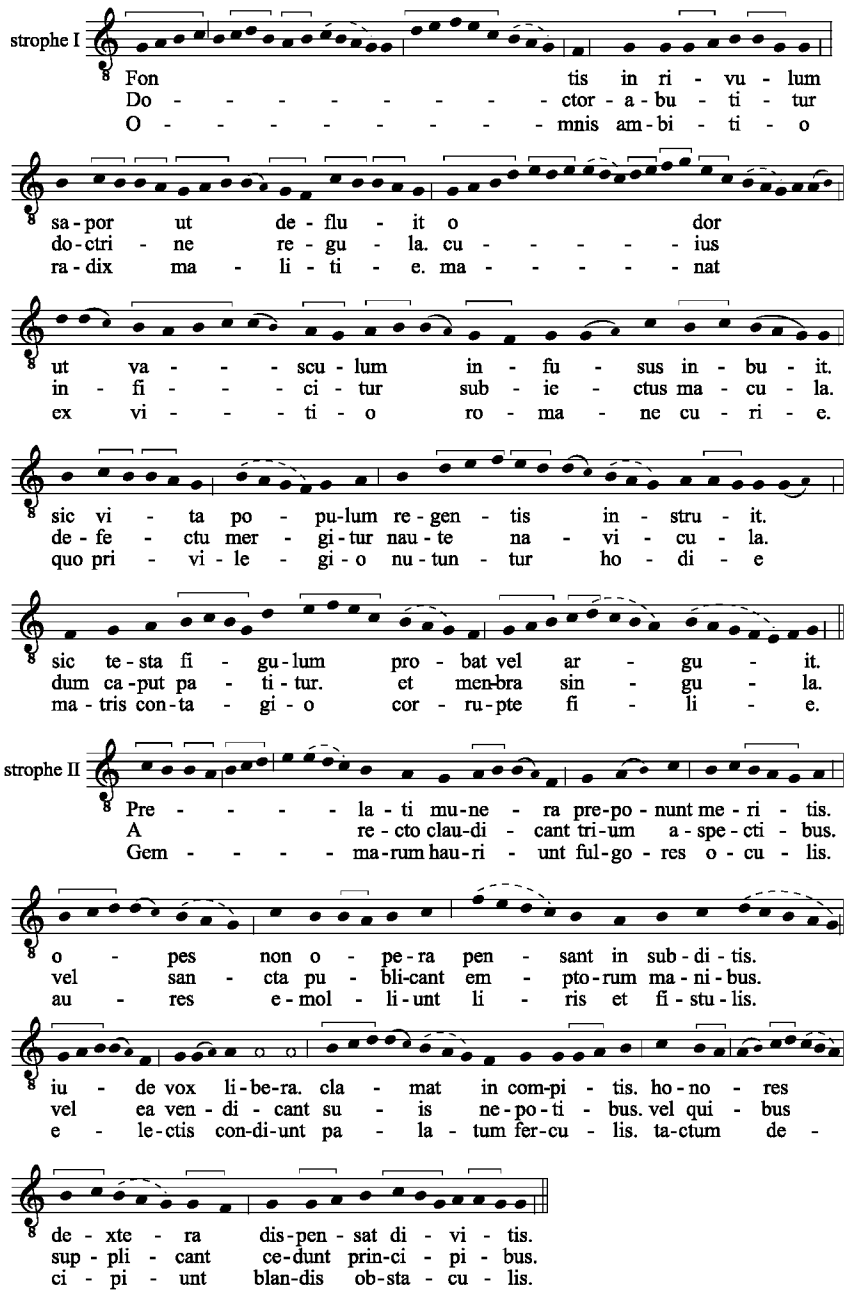
1. *Procurras* ?

strophe I
Ho - - - - - - - - - - - - - - -
Me
mo na - tus ad la - bo - rem. tu - i sta -
dum fe - cit de - us mun - dam. vas in - fe -
tus tu - e mo - rem sor-tis con - si-de-ra.
cit fex im - mun - dam cor-ru - pit lu-te-a.
pro - pen-si - us me par-ci - us que-re-lis as-pe - ra.
de - si-pi - o nec sa-pi - o me-um pro-me-the - a.
ques-tus er - go re-pri-me nec a - ni-me quod mi - se-re
nil in car-nis car-ce-re fit li - be-re. pa - rit e-im
com - - - - mi-se-ris. quod pa-te-ris mi-ser im - pro - pe -
con - - - - ta-gi-um et vi-ti-um mo-les cor - po - re -
ra.
a.
strophe II
In a-bys-sum cul-pe du-cis que com - mis-sum o-pus du - cis.
In a-bu-sum ra-ti - o-nis ver - tis u - sum. te-que bo - nis
pro-cu - ras te - me-re me pe-ri - mis cum o -
pri-vas gra - tu - i - tis. dum sen-si - bus as - - - sen -
pri - mis pec - ca-ti pon - de - - - - - - - re.
si - bus fa - ves il - li - ci - - - - - - - tis.

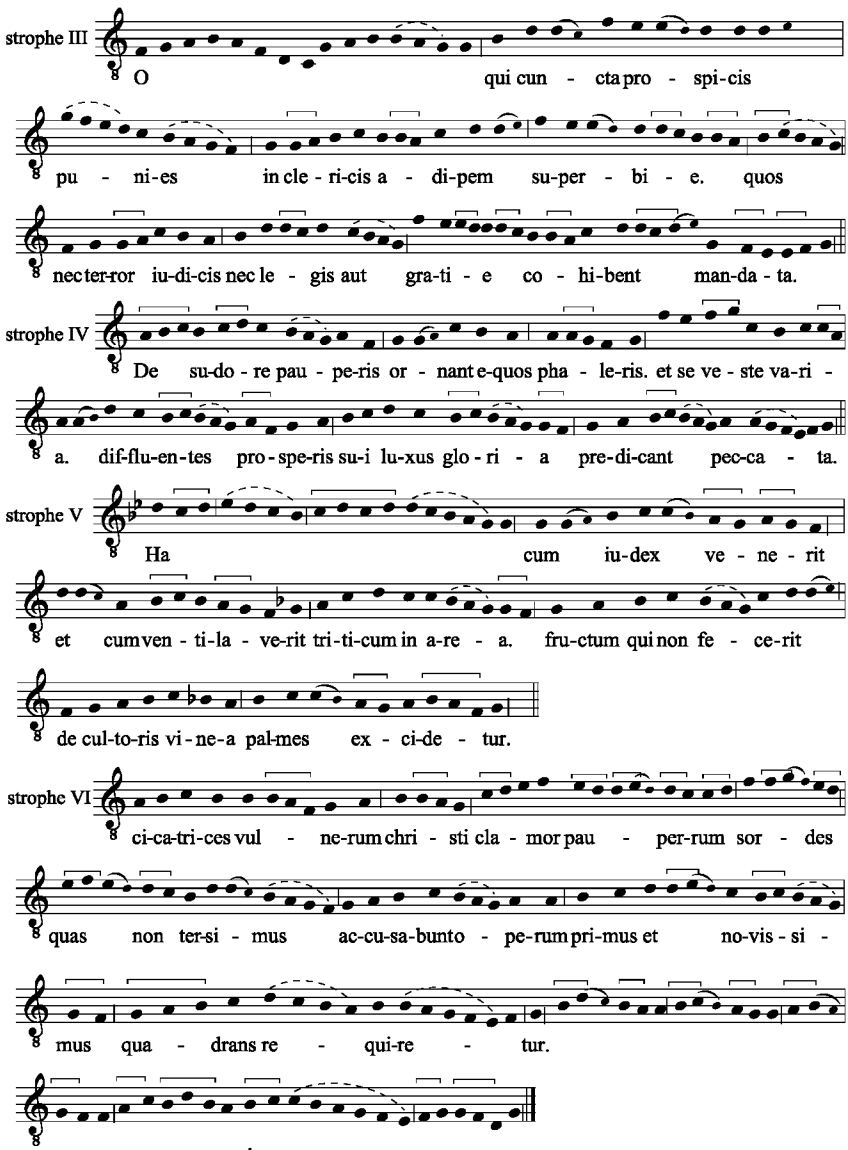

strophe III
Ti-bi no-men a - ni-me iam a - di-me qui-a rec - te non
Ti-bi co-gor ob - se-qui et ex - se-qui o-pus rec - tum si
a - ni-mas cum pe - ri-mas me mor-tis o - pe -
iu - di-ces. vel clau - di-ces a rec-ti se - mi -
re. - - - - - - - - - - - - -
tis. - - - - - - - - - - - - -

N°2 *Fontis in rivulum*	
Description	2 triples strophes et 4 simples
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°418-419
Concordances avec les manuscrits musicaux	Strophe 1 : Hu, f°158
Concordances sans notation musicale	OxAdd, f°62r et f°123 ZüC58, f°148r Strophes 1, 4, 7-10 : Da, f°3v
Matière musicale préexistante	
Contrafacta	
Fac simile	Dittmer-F Anglès-Hu
Transcriptions	Anderson-NDcond. Anglès-Hu Gillingham
Éditions du texte	AH 21, 146 Szövérffy Roth
Inventaires	Anderson K6 Falck n°130
Littérature	

I.1	Fontis in rivulum sapor ut defluit odor ut vasculum infusus inbuit. sic vita populum regentis instruit. sic testa figulum probat vel arguit.	Comme le parfum se déverse de la source dans le ruisseau, comme l'odeur répandue imprègne le vase, de même, la vie du dirigeant instruit le peuple, le pot met à l'épreuve ou accuse le potier.
I.2	Doctor abutitur doctrine regula. cuius inficitur subiectus macula. defectu mergitur naute navicula. dum caput patitur. et menbra singula.	Le savant abuse de la doctrine par une règle dont, soumis, il porte la souillure. La barque coule, en l'absence du matelot, quand la tête souffre chaque membre souffre aussi.
I.3	Omnis ambitio radix malitie. manat ex vitio romane curie. quo privilegio nutuntur hodie matris contagio corrupte filie.	L'ambition est la racine de tout le mal. Il se répand à partir du péché de la Curie romaine, privilège par lequel les filles sont aujourd'hui ébranlées par la contagion de la mère corrompue.
II.4	Prelati munera preponunt meritis. opes non opera pensant in subditis. iude vox libera. clamat in compitis. honores dextera dispensat divitis.	Les prélats préfèrent les faveurs aux mérites. Ils évaluent les richesses et non les actes chez leurs subordonnés. La voix libre de Judas appelle aux carrefours. La main droite du riche distribue les honneurs.
II.5	A recto claudicant trium aspectibus. vel sancta publicant emptorum manibus. vel ea vendicant suis nepotibus. vel quibus supplicant cedunt principibus.	Ils vacillent hors du droit chemin aux vues de ces trois (possibilités) : soit ils confisquent les choses saintes avec des mains d'acheteurs, soit ils les revendiquent pour leur descendance, soit ils les donnent aux puissants devant lesquels ils se prosternent.

II.6	Gemmarum hauriunt fulgores oculis. aures emolliunt liris et fistulis. electis condiunt palatum ferculis. tactum decipiunt blandis obstaculis.	Ils absorbent les éclats des pierres précieuses par les yeux. Ils amollissent les oreilles par les lyres et les flûtes. Ils assaisonnent le palais par des mets choisis. Ils trompent le toucher par des obstacles séduisants.
III.7	O qui cuncta prospicis punies in clericis adipem superbie. quos nec terror judicis nec legis aut gratie cohibent mandata.	O Toi qui discernes tout, punis chez les clercs la graisse de l'orgueil, eux que ni la terreur du juge, ni les commandements de la loi ou de la grâce ne retiennent.
IV.8	De sudore pauperis ornant equos phaleris. et se veste varia. diffluentes prosperis sui luxus gloria predicant peccata.	De la sueur des pauvres, ils décorent leurs chevaux de phalères, et eux-mêmes de vêtements colorés, amollis par la prospérité et la gloire de leur propre débauche, ils prêchent les péchés.
V.9	Ha cum iudex venerit et cum ventilaverit triticum in area. fructum qui non fecerit de cultoris vinea palmes excidetur.	Ha ! Quand le juge sera venu et quand il aura dispersé le grain sur l'aire ! De la vigne du cultivateur qui n'aura pas fait de fruit, le sarment sera détaché.
VI.10	cicatrices vulnerum christi clamor pauperum sordes quas non tersimus accusabunt operum primus et novissimus quadrans requiretur.	Les stigmates des blessures du Christ, le cri des pauvres, la crasse que nous n'avons pas essuyée, porteront leur accusation. De nos œuvres, le premier et dernier quart d'as seront réclamés.


strophe I
Fon tis in ri - vu - lum
Do - - - - - - - - - ctor - a - bu - ti - tur
O - - - - - - - - - mnis am - bi - ti - o
sa - por ut de - flu - it o dor
do - ctri - ne re - gu - la. cu - - - - - ius
ra - dix ma - li - ti - e. ma - - - - - nat
ut va - - - scu - lum in - fu - sus in - bu - it.
in - fi - - - ci - tur sub - ie - ctus ma - cu - la.
ex vi - - - ti - o ro - ma - ne cu - ri - e.
sic vi - ta po - pu - lum re - gen - tis in - stru - it.
de - fe - ctu mer - gi - tur nau - te na - vi - cu - la.
quo pri - vi - le - gi - o nu - tun - tur ho - di - e
sic te - sta fi - gu - lum pro - bat vel ar - gu - it.
dum ca - put pa - ti - tur. et men-bra sin - gu - la.
ma - tris con - ta - gi - o cor - ru - pte fi - li - e.
strophe II
Pre - - - - la - ti mu - ne - ra pre - po - nunt me - ri - tis.
A re - cto clau - di - cant tri - um a - spe - cti - bus.
Gem - - - - ma - rum hau - ri - unt ful - go - res o - cu - lis.
o - pes non o - pe - ra pen - sant in sub - di - tis.
vel san - cta pu - bli - cant em - pto - rum ma - ni - bus.
au - res e - mol - li - unt li - ris et fi - stu - lis.
iu - de vox li - be - ra. cla - mat in com - pi - tis. ho - no - res
vel ea ven - di - cant su - is ne - po - ti - bus. vel qui - bus
e - le - ctis con - di - unt pa - la - tum fer - cu - lis. ta - ctum de -
de - xte - ra dis - pen - sat di - vi - tis.
sup - pli - cant ce - dunt prin - ci - pi - bus.
ci - pi - unt blan - dis ob - sta - cu - lis.


strophe III
O qui cun - cta pro - spi-cis
pu - ni-es in cle - ri-cis a - di-pem su-per - bi - e. quos
nec ter-ror iu-di-cis nec le - gis aut gra-ti - e co - hi-bent man-da - ta.
strophe IV
De su-do - re pau - pe-ris or - nant e-quos pha - le-ris. et se ve - ste va-ri -
a. dif-flu-en-tes pro - spe-ris su-i lu-xus glo - ri - a pre-di-cant pec-ca - ta.
strophe V
Ha cum iu-dex ve - ne - rit
et cum ven - ti-la - ve-rit tri-ti-cum in a-re - a. fru-ctum qui non fe - ce-rit
de cul-to-ris vi - ne-a pal-mes ex - ci-de - tur.
strophe VI
ci-ca-tri-ces vul - ne-rum chri - sti cla - mor pau - per-rum sor - des
quas non ter-si - mus ac-cu-sa-bunto - pe-rum pri-mus et no-vis - si -
mus qua - drans re - qui-re - tur.

N°3 *Ad cor tuum revertere*	
Description	4 strophes irrégulières, musique continue
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°420v-421v
Concordances avec les manuscrits musicaux	Sab, f°144 Strophe 1 : Mü 18190, f°1 (notation neumatique) Strophe 3 : Hu, f°167 Strophe 4 : Hu, f°161v
Concordances sans notation musicale	Da, f°3v CB, f°3 Brux 2, f°193v Basel2, f°4 OxAdd, f°236v (inscription à la table des matières, mais non copié)
Matière musicale préexistante	
Contrafacta	
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond. Anglès-Hu
Éditions du texte	AH 21,104 Roth Hilka/Schumann-CB Raby-Ox.book Wolff-CB Szövérffy Bourgain
Inventaires	Anderson K10 Falck n°6
Littérature	H. Husmann, « Ein Faszikel Notre-Dame Kompositionen auf Texte des Pariser Kanzlers Philipp in einer dominikaner Handschrift (Rom, Santa Sabina XIV L3) », *AfM, 24* (1967), p. 1-23.

1.
Ad cor tuum revertere
conditionis misere.
homo. cur spernis vivere.
cur dedicas te vitiis.
cur indulges malitiis.
cur excessus non corrigis.
nec gressus tuos dirigis
in semitis iustitie.
sed contra te cotidie
iram dei exasperas
in te succidi metue
radices ficus fatue.
cum fructus nullos afferas.

Reviens à ton cœur,
Homme de condition misérable ;
pourquoi dédaignes-tu vivre,
pourquoi te consacres-tu aux vices,
pourquoi t'abandonnes-tu au mal,
pourquoi ne corriges-tu pas tes écarts
et ne diriges-tu pas tes pas
dans la voie de la justice.
Mais tous les jours, contre toi,
tu exaspères la colère de dieu.
Crains que je ne coupe en toi
les racines du figuier stérile,
alors que tu ne portes aucun fruit.

2.
O conditio misera
considera quam aspera
sic hec vita.
mors altera
que sic immutat statum.
cur non purgas reatum
sine mora
cum sit hora
tibi mortis incognita.
et in vita
caritas que non proficit.
prorsus aret et deficit.
nec efficit beatum.

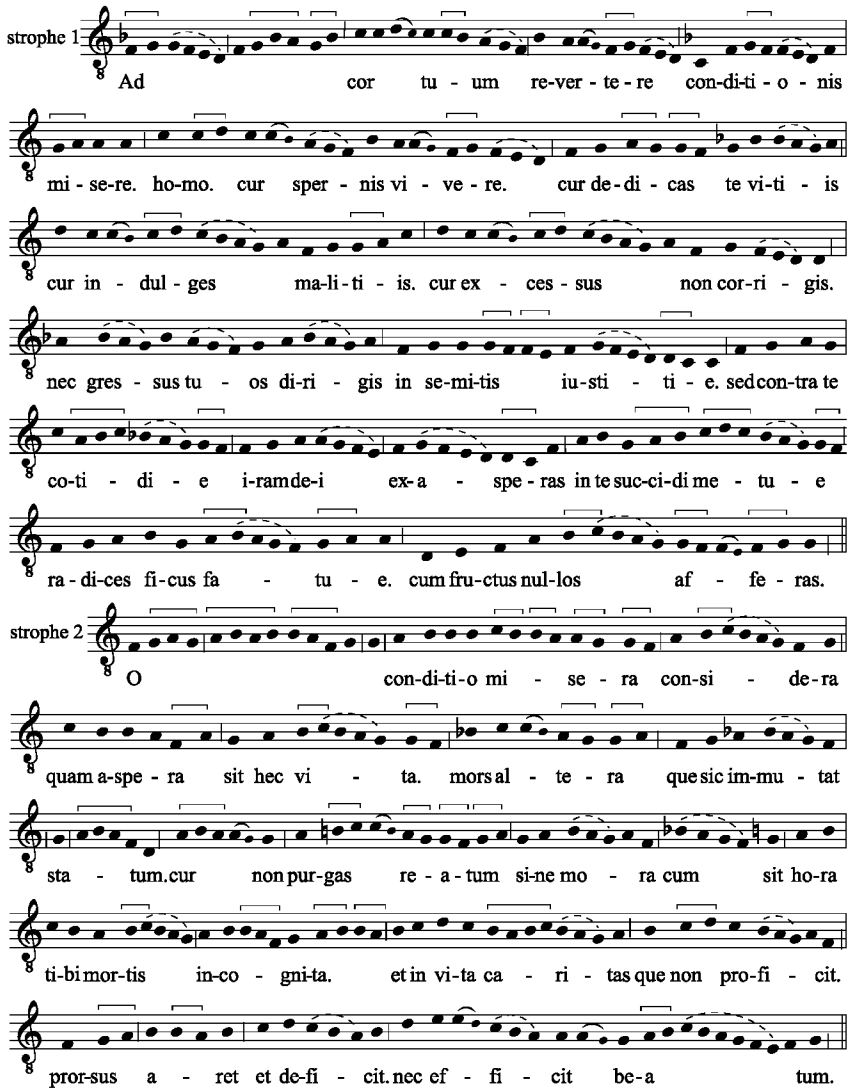
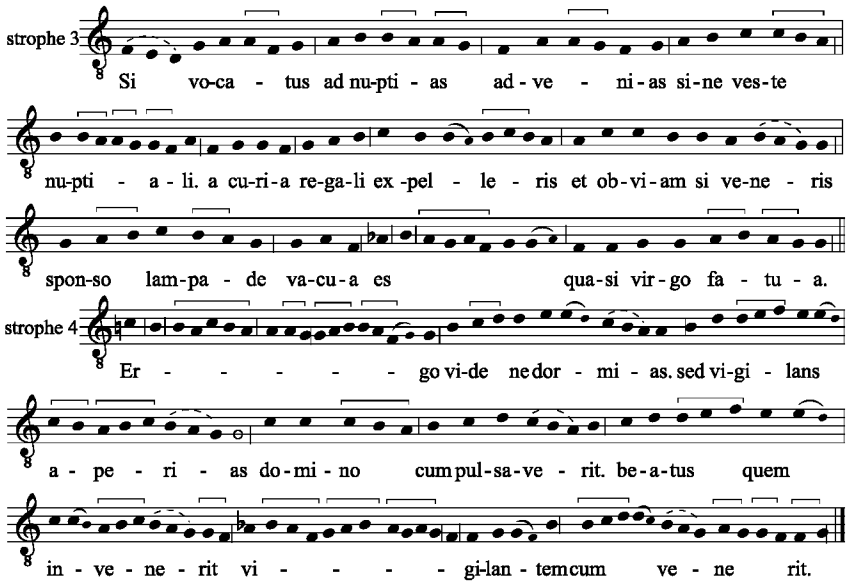
O misérable condition,
considère combien âpre
est cette vie,
autre forme de la mort
qui change ainsi d'état.
Pourquoi ne pas purger la faute
sans délai
car l'heure
de la mort t'est inconnue,
et dans la vie
la charité qui ne progresse pas,
se dessèche immédiatement et manque
et ne rend pas heureux.

3.
Si vocatus ad nuptias
advenias
sine veste nuptiali ;
a curia regali
expelleris
et obviam si veneris
sponso lampade vacua ;
es quasi virgo fatua.

Si l'on t'appelle pour des noces
et que tu viens
sans vêtements nuptiaux,
tu seras chassé
de la cour royale
et en chemin, si tu viens
à l'époux avec une lampe vide,
tu es comme une vierge folle.

4.
Ergo vide ne dormias.
sed vigilans aperias
domino cum pulsaverit.
beatus quem invenerit
vigilantem cum venerit.

Prends donc garde à ne pas dormir
mais vigilant à ouvrir
au Seigneur quand il frappera.
Heureux celui qu'il trouvera
vigilant quand il viendra.


strophe 1
Ad cor tu - um re-ver - te - re con-di-ti - o - nis
mi - se-re. ho-mo. cur sper - nis vi - ve - re. cur de-di - cas te vi-ti - is
cur in - dul - ges ma-li-ti - is. cur ex - ces - sus non cor-ri - gis.
nec gres - sus tu - os di-ri - gis in se-mi-tis iu-sti - ti - e. sedcon-tra te
co-ti - di - e i-ramde-i ex-a - spe - ras in te suc-ci-di me - tu - e
ra - di-ces fi-cus fa - tu - e. cum fru-ctus nul-los af - fe - ras.
strophe 2
O con-di-ti-o mi - se - ra con-si - de-ra
quam a-spe - ra sit hec vi - ta. mors al - te - ra que sic im-mu - tat
sta - tum.cur non pur-gas re - a - tum si-ne mo - ra cum sit ho-ra
ti-bi mor-tis in-co - gni-ta. et in vi-ta ca - ri - tas que non pro-fi - cit.
pror-sus a - ret et de-fi - cit. nec ef - fi - cit be-a tum.

strophe 3
Si vo-ca - tus ad nu-pti - as ad - ve - ni - as si-ne ves-te
nu-pti - a - li. a cu-ri-a re-ga-li ex -pel - le - ris et ob-vi-am si ve-ne - ris
spon-so lam-pa - de va-cu-a es qua-si vir-go fa - tu - a.
strophe 4
Er - - - - - - go vi-de ne dor - mi - as. sed vi-gi - lans
a - pe - ri - as do-mi - no cum pul-sa-ve - rit. be-a-tus quem
in - ve - ne - rit vi - - - - - gi-lan - tem cum ve - ne rit.

N°4 *Quid ultra tibi facere*	
Description	6 strophes
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°423
Concordances avec les manuscrits musicaux	Fragmentaire : OxAuct, n°11 ; Fauv, f°6v (texte des strophes 5 et 6 utilisé dans un motet polytextuel à 4 voix avec une mélodie différente.) SAu 226, f° 100v
Concordances sans notation musicale	8 strophes : Da, f°4 (strophe 1) et f°91r ; OxAdd, f°129v ; Charleville, f°159v (attribution à Gautier de Châtillon) ; Lyon 623, f°142r ; Lincoln Cath.103, 1v ; Paris, BnF, n.a.l. 1544, f°104v ; BnF, n.a.l. 1742, f°302v ; BnF, lat. 14970, f°69 ; Ars 413, f°176v ; Wolf 7, f°2v ; Vienne 883, f°76r ; Rome Vat. Ottob.3081, f°71v ; Rome Vat. Lat. 2233, f°258v. 10 strophes : Madrid, Palacio Real II, 1022, f°100v
Matière musicale préexistante	
Contrafacta	
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond.
Éditions du texte	AH 21, 141 Raby-Ox.book Roth
Inventaires	Chevalier 16680 Anderson K17 Falck n° 288
Littérature	A. Wilmart, « Poèmes de Gautier de Châtillon dans un manuscrit de Charleville », *Revue bénédictine*, 49 (1937), p. 121-169 et 322-365.

1. Quid ultra tibi facere
vinea mea potui.
quid potes michi reddere
qui pro te cedi conspui
et crucifigi volui.
et tu pro tanto munere
baptismi fracto federe
presummis vice mutui
me rursus crucifigere
et habere hostem tui.

Que pouvais-je faire de plus pour toi,
ma vigne ?
Que peux-tu me rendre ?
Moi qui, pour toi, ai voulu être tué,
conspué et crucifié.
Et toi, en échange d'un tel don,
une fois brisée l'alliance du baptême,
tu as l'audace, en guise d'échange,
de me crucifier une seconde fois
et de me considérer comme ton ennemi.

2. Existimasti temere
et me et mundo perfrui.
non possunt mihi vivere
qui non sunt mundo mortui.
at tu quas sperni docui
non cessas opes querere.
relicto christo paupere.
et quem signari volui
paupertatis caractere.
mundano vacas luxui.

Tu as jugé témérairement
pouvoir profiter de moi et du monde.
Ils ne peuvent vivre pour moi,
ceux qui ne sont pas morts pour le monde.
Et toi, les richesses que je t'ai appris à mépriser,
tu ne cesses de les chercher,
ayant abandonné la pauvreté du Christ.
Et toi que j'ai voulu distinguer
de la marque de la pauvreté,
tu es libre pour l'excès profane.

3. Verum a sanctuario
prodit ista malitia.
et a cleri contagio
monstra creantur omnia.
qui diffluit luxuria
turpi marcet occio
in apparatu regio.
facitque mutatoria
de meo patrimonio
qui sto nudus ab[1] hostia.

Mais ce mal
émane du sanctuaire.
Et de la contagion du clerc,
tous les monstres sont créés.
Lui qui s'amollit par la luxure
et est alangui par l'indigne oisiveté
en pompe royale,
et il fait l'échange
de mon patrimoine,
moi qui me tiens nu aux portes.

4. Quid quod ipsa religio
crucem fert in angaria.
et cum datur occasio
recurrit cum letitia
ad pepones et alia
simulato negotio
a plangentis officio
redit ad secularia
qui derelicto pallio
fugerat ab egyptia.

La religion elle-même
porte la croix comme une corvée
et lorsque l'occasion est donnée,
revient avec joie
vers les pastèques et les aulx.
Par un travail feint
au service du souffrant,
il revient aux activités profanes,
celui qui, ayant abandonné le manteau
avait fui d'Égypte.

1. Lire *ad*, comme Ap 3, 20 : *ecce sto* ad *ostium et pulso*

5. Quasi non ministerium
creditum sit pastoribus
sed regnum aut imperium
nondum precinctis renibus.
vacuisque lampadibus
usurpant sacerdotium.
pensantique lane pretium.
et non curant de ovibus.
de quorum sanguis ovium
requirendus est manibus.

Comme si ce n'était pas le service
confié aux pasteurs
mais le trône ou l'autorité,
sans avoir encore les reins ceints.
Et avec des lampes vides,
ils usurpent le sacerdoce.
Et ils évaluent le prix de la laine
et ne s'occupent pas des moutons,
eux dont il faut chercher sur les mains
le sang des brebis.

6. Meum ire vicarium
meis deceret passibus.
meumque patrimonium
meis dari pauperibus.
non ignavis parentibus.
at in ovile ovium
ingressi non per hostium.
sed vel vi vel muneribus.
questus per flagitium
abutuntur honoribus.

Il aurait convenu à mon vicaire
de marcher dans mes pas
et de donner mon patrimoine
à mes pauvres,
et non aux proches paresseux.
Mais dans la bergerie de moutons,
ils sont entrés non par la porte
mais soit par la force soit à l'aide de présents. Par
l'ignominie du trafic,
ils abusent de leurs charges.

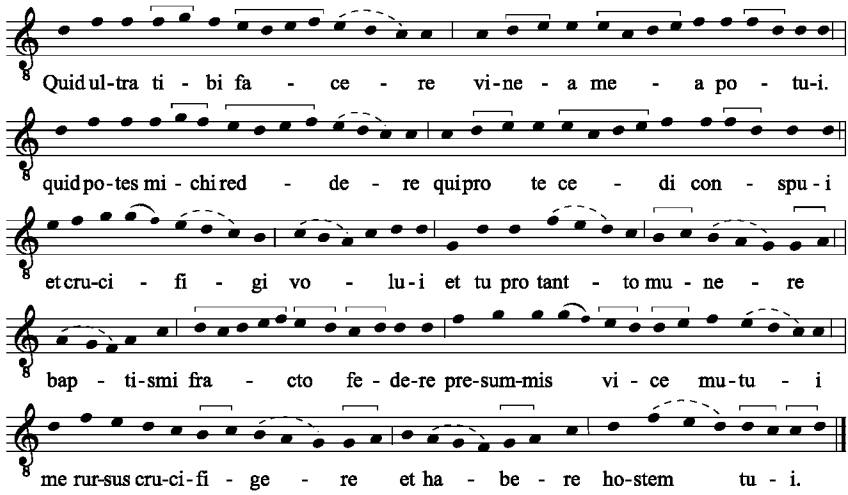
7. Prope est dies domini[2]
mei qui me diligitis
tunc conformes imagini
me sicut sum videbitis.
beati qui nunc plangitis
quia consolabimini
et vos qui me sequimini
super sedes sedebitis
et qui nunc iudicamini
tunc mecum iudicabitis.

Le jour du Seigneur est proche.
Vous qui me chérissez,
conformes à mon image,
vous me verrez comme je suis.
Heureux qui pleurez maintenant
car vous serez consolés.
Et vous qui me suivez,
vous siégerez sur un trône,
et vous qui êtes maintenant jugés,
vous jugerez avec moi.

8. At vos qui gloriamini
in opibus illicitis
qui vobis crucem domini
prodesse non permittitis
qui lazari et divitis
exemplo non terremini
cum ipso puniemini.
quic quid tamen egeritis
dum licet convertimini
ad me et salui eritis.

Mais vous qui vous glorifiez
de pouvoirs illicites,
qui ne laissez pas la croix du Seigneur
vous être utile,
qui n'êtes pas effrayés
par l'exemple de Lazare et du riche,
avec celui-là, vous serez punis.
Quoi que vous ayez fait,
tant qu'il vous est encore permis,
tournez-vous vers moi et vous serez sauvés.

2. Les strophes 7 et 8 sont rapportées par le manuscrit Da.


Quid ul-tra ti - bi fa - ce - re vi-ne - a me - a po - tu-i.
quid po-tes mi - chi red - de - re qui pro te ce - di con - spu - i
et cru-ci - fi - gi vo - lu-i et tu pro tant - to mu - ne - re
bap - ti-smi fra - cto fe - de-re pre-sum-mis vi - ce mu-tu - i
me rur-sus cru-ci-fi - ge - re et ha - be - re ho-stem tu - i.

N° 5 *Vanitas vanitatum*

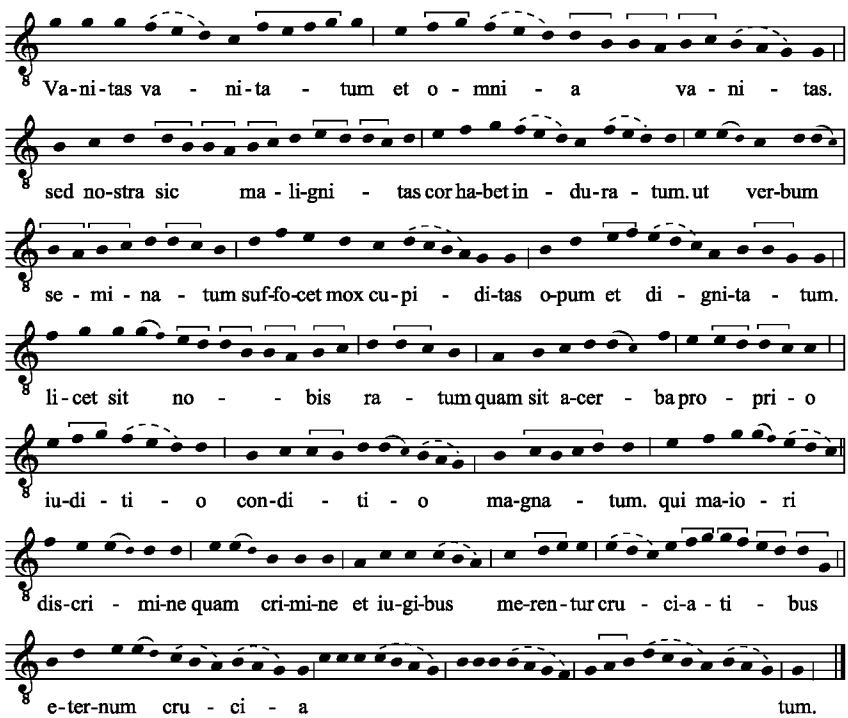
Description	3 strophes
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Plureus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°423
Concordances avec les manuscrits musicaux	Strophe 1 : Fauv, f°4v
Concordances sans notation musicale	OxAdd, f°62 Strophe 1 : Da, f°4
Matière musicale préexistante	
Contrafacta	
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond. Rosenberg/Tischler-Fauv. Gillingham
Éditions du texte	AH 21, 100 Szövérffy Roth
Inventaires	Chevalier 21117 Anderson K18 Falck n°355
Littérature	

1.	Vanitas vanitatum	La vanité des vanités
	et omnia vanitas.	et tout est vanité.
	sed nostra sic malignitas	Mais notre méchanceté
	cor habet induratum.	a le cœur si endurci
	ut verbum seminatum	que la cupidité des richesses et des mérites
	suffocet mox cupiditas	étouffe bientôt
	opum et dignitatum.	la parole semée.
	licet sit nobis ratum	Puissions nous savoir
	quam sit acerba proprio	combien âpre
	iuditio	selon leur propre jugement
	conditio	est la condition
	magnatum.	des puissants,
	qui maiori discrimine	qui, par une décision plus grande
	quam crimine	que le crime
	et iugibus	et par les supplices perpétuels
	merentur cruciatibus	méritent
	eternum cruciatum.	le supplice éternel.

2. Cur ceca cor avarum
distrahit ambitio.
nescis quod acquisitio
tibi divitiarum
finis miserarum
non erit sed mutatio.
quod si habere parum
est tibi tam amarum.
vide quid habent nimie
divitie
cotidie
rixarum.
propter tormenta proprie
familie
et saucie
flagellum conscientie.
que est summa penarum.

Pourquoi l'ambition aveugle
distrait-elle le cœur avare ?
Tu ne sais pas que l'acquisition
de tes biens ne sera pas
la fin des misères
mais seulement un changement,
que si avoir peu
est pour toi aussi amer,
vois, en matière de dispute,
ce que causent,
chaque jour,
les richesses excessives
à cause des tortures
de ta propre famille
et du fouet
de la conscience blessée,
qui est le châtiment suprême.

3. O nondum intellecta
nobis dei munera.
cur cum avertant prospera
multos a via recta.
paupertas preelecta
christo nobis est aspera.
sed vanis mens illecta
disce tandem et speta
paupertatis quam dulcia
sint occia
pecunia
neglecta.
cum pauper expeditius
et promptius
ad bravium
sarcina temporalium
rerum currat abiecta.

O, dons de notre dieu
encore incompris,
pourquoi, quand les prospérités
détournent la multitude de la voie juste,
la pauvreté, préférée par le Christ
est-elle âpre pour nous ?
Mais l'esprit est séduit par les vanités.
Apprends enfin et regarde
combien doux
sont les loisirs de la pauvreté,
une fois l'argent
abandonné,
quand le pauvre, plus à l'aise
et plus rapide
court vers la victoire,
une fois le fardeau
des affaires temporelles laissé de côté.

Va-ni-tas va - ni-ta - tum et o - mni - a va - ni - tas.
sed no-stra sic ma - li-gni - tas cor ha-bet in - du-ra - tum. ut ver-bum
se - mi - na - tum suf-fo-cet mox cu-pi - di-tas o-pum et di - gni-ta - tum.
li-cet sit no - - bis ra - tum quam sit a-cer - ba pro - pri - o
iu-di - ti - o con-di - ti - o ma-gna - tum. qui ma-io - ri
dis-cri - mi-ne quam cri-mi-ne et iu-gi-bus me-ren-tur cru - ci-a - ti - bus
e-ter-num cru - ci - a tum.

N° 6 *Excutere de pulvere*	
Description	3 strophes
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°426
Concordances avec les manuscrits musicaux	
Concordances sans notation musicale	Strophe 1 : Da, f°4
Matière musicale préexistante	
Contrafacta	
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond. Gillingham
Éditions du texte	AH 21, 105 Roth
Inventaires	Anderson K26 Falck n°113
Littérature	

1. Excutere de pulvere
dum opus est remedio.
qui turpiter et temere
iaces in sterquilinio.
surge curre pro bravio.
dum potes apprehendere
viam querens in invio
malorum reminiscere.
ad patriam revertere
cum penitente filio.

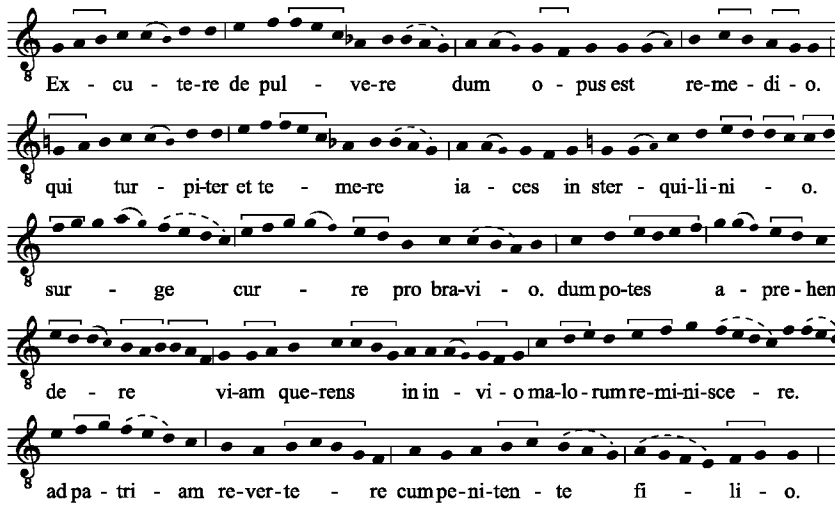
Arrache toi de la poussière,
pendant qu'on a besoin d'un remède.
Toi qui honteusement et inconsidérément
gis dans le fumier.
Lève-toi, cours vers la récompense.
Pendant que tu peux approcher
du chemin en cherchant à te retrouver
dans les voies impraticables des malheurs.
Reviens à ta patrie,
avec le fils pénitent.

2. Homo vilis materie
surge de mortis tumulo
dum spes est adhuc venie
te subtrahe periculo.
metire cordis oculo
tue statum miserie.
qui totus es in pendulo.
cum langueat cotidie
fides iacens extrarie
quia caret cubiculo.

Homme fait de vile matière,
lève-toi du tombeau de la mort.
Tant que l'espoir de la grâce existe,
soustrais-toi du danger.
Mesure avec le regard du cœur
l'état de ta misère,
toi qui es entièrement en suspens.
Tandis que la foi se meurt chaque jour,
étendue à l'extérieur
car elle est privée de chambre.

3. Ne vasa contumelie
reprobentur a figulo
dum sub obscura specie
videmus ut in speculo.
in hoc vite curriculo
mundemur multipharie.
sed in cordis latibulo
de sinu conscientie
procedat fumus hostie.
ne fiat coram populo.

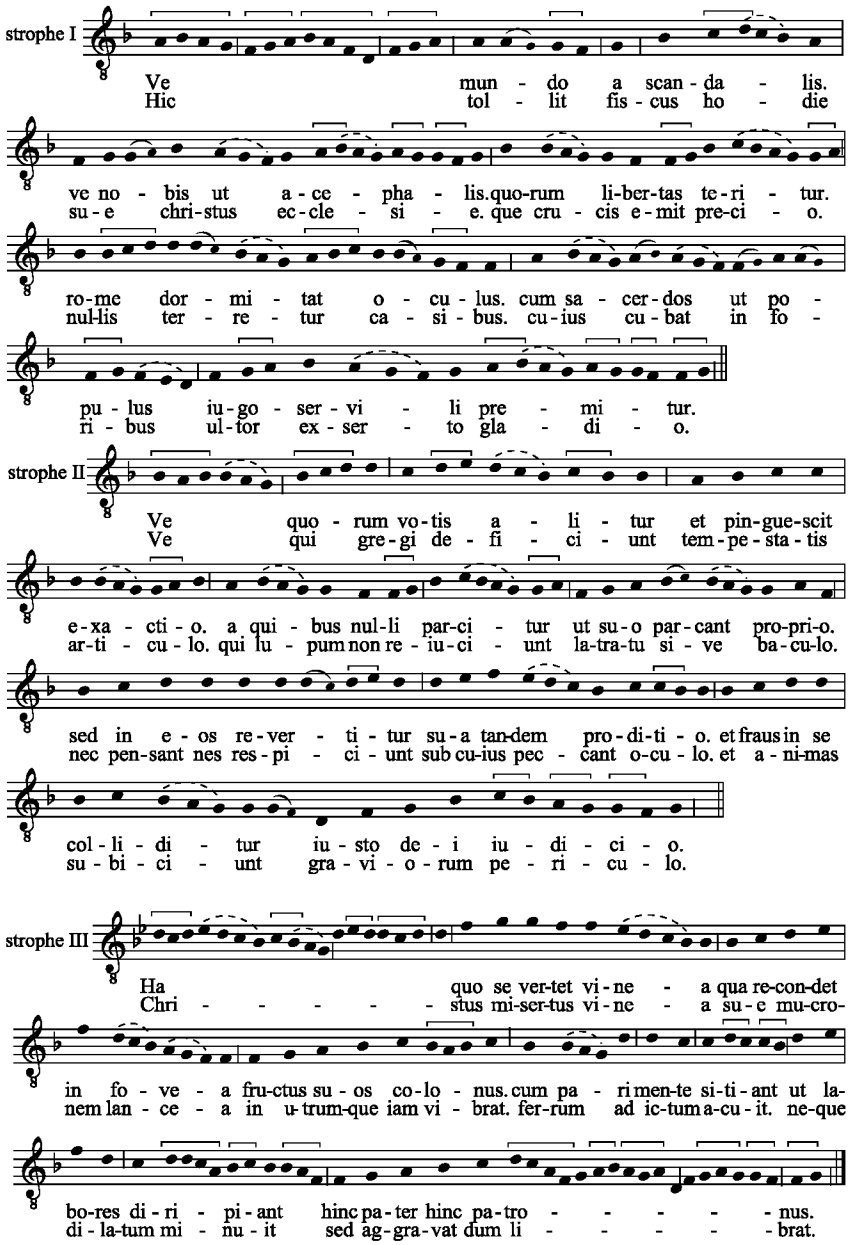
Que les vases de l'injure
ne soient pas repoussés par le potier,
tant que sous une forme obscure,
nous voyons comme dans un miroir.
Dans le cours de la vie,
soyons purifiés de bien des façons,
mais que ce soit dans la retraite du cœur,
depuis le sein de la conscience,
que s'élève la fumée de l'offrande,
afin qu'elle n'apparaisse pas publiquement.


Ex - cu - te-re de pul - ve-re dum o - pus est re-me - di - o.
qui tur - pi-ter et te - me-re ia - ces in ster - qui-li-ni - o.
sur - ge cur - re pro bra-vi - o. dum po-tes a - pre - hen-
de - re vi-am que-rens in in - vi - o ma-lo - rum re-mi-ni-sce - re.
ad pa - tri - am re-ver-te - re cum pe-ni-ten - te fi - li - o.

N°7 *Ve mundo a scandalis*	
Description	3 doubles strophes
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°426
Concordances avec les manuscrits musicaux	Sab, f°145 Strophe 1, 3 et 5 : W1, f°185 Strophe 1 et 2 : Hu, f°157v-158 Strophe 4 : Fauv, f°6v (utilisée pour le début du *motetus* d'un motet)
Concordances sans notation musicale	Tours 927, f°19v Strophe 1, 3 et 5 : Da, f°3v
Matière musicale préexistante	
Contrafacta	
Fac simile	Dittmer-F Baxter
Transcriptions	Anderson-NDcond. Anglès-Hu J. Cosart, *Monophonic Tropes and Conductus of W1*, Middleton, 2007. H. Tischler (éd.), *Trouvère Lyrics with Melodies*, vol. 10, *CMM* 107, Neuhausen, 1997, n°1224.
Éditions du texte	AH 21, 148 Szövérffy
Inventaires	Anderson F27 Falck n°356
Littérature	H. Husmann, « Ein Faszikel Notre-Dame Kompositionen auf Texte des Pariser Kanzlers Philipp in einer dominikaner Handschrift (Rom, Santa Sabina XIV L3) », *AfM*, 24 (1967), p. 1-23.

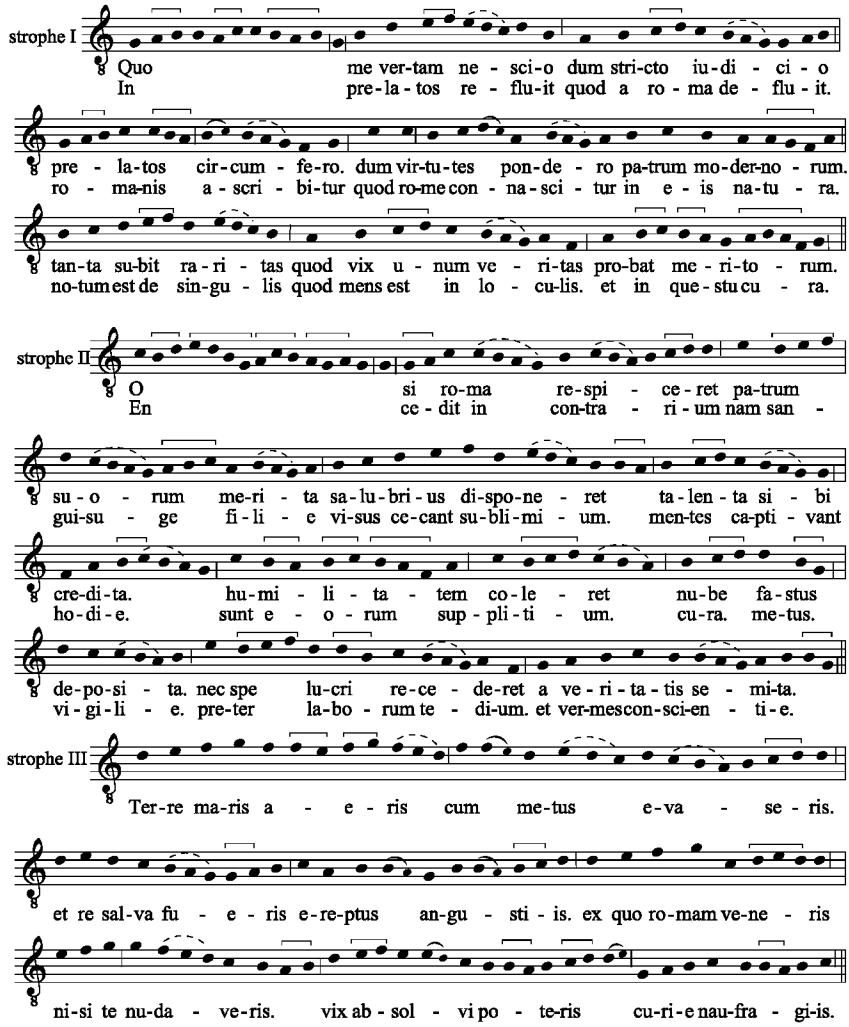
I.1	Ve mundo a scandalis. ve nobis ut acephalis quorum libertas teritur. rome dormitat oculus. cum sacerdos ut populus iugo servili premitur.	Malheur au monde à cause des scandales ! Malheur à nous, comme acéphales dont la liberté est foulée ! L'œil de Rome s'endort quand le prêtre, comme le peuple, est oppressé par le joug de la servitude.
I.2	Hic tollit fiscus hodie sue christus ecclesie. que crucis emit precio. nullis terretur casibus. cuius cubat in foribus ultor exserto gladio.	Ce trésor supprime aujourd'hui ce que le Christ achète à son Église au prix de la croix. Il n'est effrayé par aucuns malheurs, celui dont le vengeur au glaive tiré est étendu devant les portes.

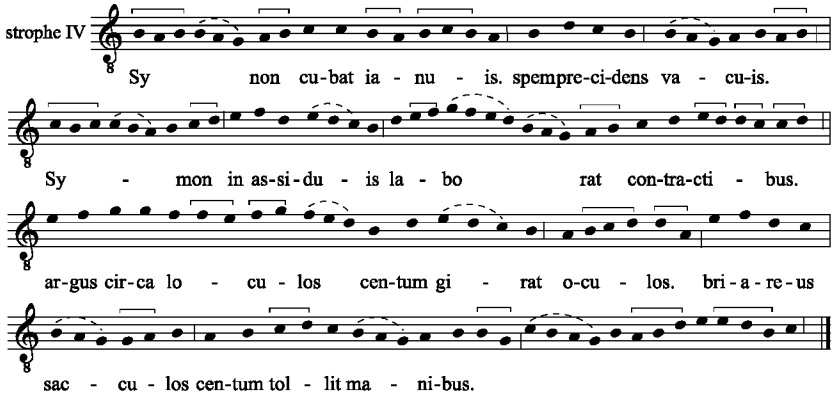
II.3	Ve quorum votis alitur et pinguescit exactio. a quibus nulli parcitur ut suo parcant proprio. sed in eos revertitur sua tandem proditio. et fraus in se colli[d]itur iusto dei iudicio.	Malheur aux désirs de ceux dont la rente est nourrie et s'engraisse. Rien n'est épargné, comme ils épargnent leur propre bien. Mais leur trahison retombera enfin sur eux et l'illusion sera brisée sur elle-même par le juste jugement de Dieu.
II.4	Ve qui gregi deficiunt tempestatis articulo. qui lupum non reiuciunt latratu sive baculo. nec pensant nec respiciunt sub cuius peccant oculo. et animas subiciunt graviorum periculo.	Malheur à ceux qui manquent au troupeau au moment de la calamité, à ceux qui ne rejettent pas le loup par un aboiement ou un bâton. Ils ne pèsent ni ne réfléchissent sous l'œil de qui ils pèchent et assujettissent les âmes au danger des choses les plus graves.
III.5	Ha quo se vertet vinea qua recondet in fovea fructus suos colonus. cum pari mente sitiant ut labores diripiant hinc pater hinc patronus.	Ha ! Où se tournera la vigne ? Dans quel trou le cultivateur replacera-t-il ses fruits ? Puisque, d'un même esprit, ils aspirent à piller les travaux, ici le père, là le maître.
III.6	Christus misertus vinea sue mucronem lancea[1] in utrumque iam vibrat. ferrum ad ictum acuit. neque dilatum minuit sed aggravat dum librat.	Le Christ, miséricordieux de sa vigne, darde déjà la pointe de sa lance vers chacun. Il aiguise l'épée pour le coup que le retard n'affaiblit pas mais renforce tandis qu'il l'ajuste.

1. Lire *lanceae*

strophe I
Ve mun - do a scan - da - lis.
Hic tol - lit fis - cus ho - die
ve no - bis ut a - ce - pha - lis.quo-rum li-ber-tas te-ri - tur.
su - e chri-stus ec-cle - si - e. que cru - cis e-mit pre-ci - o.
ro-me dor - mi - tat o - cu - lus. cum sa - cer-dos ut po -
nul-lis ter - re - tur ca - si - bus. cu-ius cu-bat in fo -
pu - lus iu-go - ser - vi - li pre - mi - tur.
ri - bus ul-tor ex - ser - to gla - di - o.
strophe II
Ve quo - rum vo-tis a - li - tur et pin-gue-scit
Ve qui gre-gi de - fi - ci - unt tem-pe-sta-tis
e-xa - cti - o. a qui - bus nul-li par-ci - tur ut su-o par-cant pro-pri-o.
ar-ti - cu - lo. qui lu - pum non re - iu-ci - unt la-tra-tu si - ve ba-cu-lo.
sed in e - os re-ver - ti - tur su-a tan-dem pro-di-ti - o. et fraus in se
nec pen-sant nes res-pi - ci - unt sub cu-ius pec - cant o-cu - lo. et a - ni-mas
col - li - di - tur iu - sto de - i iu - di - ci - o.
su - bi - ci - unt gra - vi - o - rum pe - ri - cu - lo.
strophe III
Ha quo se ver-tet vi-ne - a qua re-con-det
Chri - - - - - stus mi-ser-tus vi-ne - a su-e mu-cro-
in fo - ve - a fru-ctus su - os co-lo - nus. cum pa - ri men-te si-ti-ant ut la-
nem lan - ce - a in u-trum-que iam vi - brat. fer-rum ad ic-tum a-cu - it. ne-que
bo-res di - ri - pi - ant hinc pa-ter hinc pa-tro - - - - - nus.
di - la-tum mi - nu - it sed ag-gra-vat dum li - - - - - brat.

N°8 *Quo me vertam nescio*	
Description	2 doubles strophes + 2 simples
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°426v
Concordances avec les manuscrits musicaux	Strophes 1-4 : Fauv, f°6 (variantes de texte dans 2)
Concordances sans notation musicale	Strophes 1, 3, 5 et 6 : Da, f°3v
Matière musicale préexistante	
Contrafacta	
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-ND cond. Rosenberg/Tischler-Fauv. Gillingham
Éditions du texte	AH 21, 143 Szövérffy
Inventaires	Anderson K25 Falck n°292
Littérature	

I.1	Quo me vertam nescio dum stricto iudicio prelatos circumfero. dum virtutes pondero patrum modernorum. tanta subit raritas quod vix unum veritas probat meritorum.	Je ne sais où me tourner quand, avec un jugement rigoureux, j'examine les prélats, quand je pèse les vertus des pères modernes. Une si grande rareté surgit que la vérité de leurs mérites n'en révèle à peine qu'un.
I.2	In prelatos refluit quod a roma defluit. romanis ascribitur quod rome connascitur in eis natura. notum est de singulis quod mens est in loculis. et in questu cura.	Sur les prélats, il coule ce qui découle de Rome ; il est assigné aux Romains, ce qui naît de Rome, en eux, par nature. On sait à propos de chacun que leur esprit est dans les coffres et leur souci dans l'avidité.

II.3	O si roma respiceret patrum suorum merita salubrius disponeret talenta sibi credita. humilitatem coleret nube fastus deposita. nec spe lucri recederet a veritatis semita.	Ô ! Si Rome prêtait attention aux mérites de ses pères, elle placerait plus sainement les talents qui lui sont confiés. Elle pratiquerait l'humilité une fois la nuée de l'orgueil déposée mais elle ne s'éloignerait pas, par l'appât du gain, du sentier de la vérité.
II.4	En cedit in contrarium nam sanguisuge filie visus cecant sublimium. mentes captivant hodie. sunt eorum supplitium. cura. metus. vigilie. preter laborum tedium. et vermes consciencie.	Voilà, elle avance dans la voie contraire car les filles sangsues aveuglent la vue des plus grands, capturent aujourd'hui les esprits. Telles sont leurs punitions : souci, crainte, veilles, en plus de l'épuisement des travaux et des vers de la conscience.
III.5	Terre maris aeris cum metus evaseris. et re salva fueris ereptus angustiis. ex quo romam veneris nisi te nudaveris. vix absolvi poteris curie naufragiis.	Quand tu auras échappé aux craintes de la terre, de la mer et de l'air et que, l'affaire étant sauve, tu seras arraché aux difficultés, du fait que tu seras venu à Rome, si tu ne t'es pas [encore] dénudé, tu pourras être absous des naufrages de la Curie.
IV.6	Sy non cubat ianuis. spem precidens vacuis. Symon in assiduis laborat contractibus. argus circa loculos centum girat oculos. briareus sacculos centum tollit manibus.	S'il n'est étendu devant les portes désertes, coupant court à tout espoir, Simon souffre dans les contractions perpétuelles. Argus, autour des coffres, tourne ses cent yeux. Briare soulève des bourses avec ses cent mains.

strophe I
Quo me ver-tam ne - sci-o dum stri-cto iu-di - ci - o
In pre-la-tos re - flu-it quod a ro - ma de - flu - it.
pre - la-tos cir-cum - fe-ro. dum vir-tu-tes pon-de - ro pa-trum mo-der-no - rum.
ro - ma-nis a - scri - bi-tur quod ro-me con - na-sci - tur in e - is na-tu - ra.
tan-ta su-bit ra-ri - tas quod vix u - num ve - ri-tas pro-bat me - ri-to - rum.
no-tum est de sin-gu - lis quod mens est in lo - cu-lis. et in que-stu cu - ra.
strophe II
O si ro-ma re-spi - ce-ret pa-trum
En ce - dit in con-tra - ri - um nam san -
su - o - rum me-ri - ta sa-lu-bri-us di-spo-ne - ret ta-len - ta si - bi
gui-su - ge fi - li - e vi-sus ce-cant su-bli-mi - um. men-tes ca-pti - vant
cre-di-ta. hu-mi - li - ta - tem co-le - ret nu-be fa-stus
ho-di-e. sunt e - o - rum sup - pli-ti - um. cu-ra. me-tus.
de-po-si - ta. nec spe lu-cri re-ce - de-ret a ve - ri - ta - tis se - mi-ta.
vi-gi-li - e. pre-ter la-bo - rum te - di-um. et ver-mes con-sci-en - ti-e.
strophe III
Ter-re ma-ris a - e - ris cum me-tus e-va - se - ris.
et re sal-va fu - e - ris e-re-ptus an-gu - sti - is. ex quo ro-mam ve-ne - ris
ni-si te nu-da - ve-ris. vix ab - sol - vi po - te-ris cu-ri-e nau-fra - gi-is.


strophe IV
Sy non cu-bat ia - nu - is. spempre-ci-dens va - cu-is.
Sy - mon in as-si-du - is la - bo rat con-tra-cti - bus.
ar-gus cir-ca lo - cu - los cen-tum gi - rat o-cu - los. bri-a-re-us
sac - cu - los cen-tum tol - lit ma - ni-bus.

N°9 *O labilis sortis humane status*	
Description	2 doubles strophes et 1 simple
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°427v-428
Concordances avec les manuscrits musicaux	Strophe 1, 2 et 3 : Fauv, f°11 (mélodie différente)
Concordances sans notation musicale	Strophe 1 et 3 : Da, f°3v (fin différente)
Matière musicale préexistante	
Contrafacta	
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond. Gillingham Rosenberg/Tischler-Fauv
Éditions du texte	AH 21, 97 Szövérffy Roth
Inventaires	Chevalier13115 Anderson K30 Falck 234
Littérature	

I.1 O labilis sortis humane status.
egreditur ut flos conteritur
et labitur homo labori natus.
flens oritur vivendo moritur.
in prosperis luxu dissolvitur
cum flatibus fortune quatitur.
lux subito mentis extinguitur.

Ha moriens vita luxu sopita ;
nos inficis fellitis condita[1].

O, état instable du sort humain,
il s'élève, comme la fleur, il est accablé
et chute, l'homme né pour le travail,
il naît en pleurant, en vivant, il meurt.
Il est détruit dans son bonheur par la débauche,
comme il est agité par les souffles de la fortune.
La lumière de l'esprit est subitement éteinte.

Ah, vie mourante, endormie dans la débauche,
recouverte de fiel, tu nous contamines.

I.2 Quid igitur aura te popularis.
quid dignitas. quid generositas
extulerit ut gravius labaris.
in laqueos quos tendis laberis.
dum crapulis scortisque traheris.
et luxibus opum quas congeris
illicite miser immoreris.

Ha moriens…

En quoi donc la faveur populaire,
quelle dignité, quelle générosité
t'auront-ils élevé que tu vacilles plus lourdement ?
Dans les pièges que tu déploies, tu trébuches
alors que tu es attiré par les excès et les
prostituées, et que, misérable, tu te tues
illicitement aux fastes des richesses que tu
accumules.

II.3 Dum effugis fecundam paupertatem,
pre ceteris ditari niteris.
sed laberis in summam egestatem.
cum opibus mavis diffluere
quam modicis honeste vivere.
quod questibus fedis efficere[2]
dum satagis amans distrahere.
vel autumans tibi sufficere.

Ha moriens...

Tandis que tu échappes à la pauvreté abondante,
tu t'efforces de t'enrichir plus que les autres,
mais tu tombes dans la plus grande indigence,
alors que tu préfères t'amollir dans l'opulence
que vivre dans l'honnêteté et la modération.
C'est ce que tu deviens par de honteux bénéfices,
tandis que tu t'évertues à aimer détruire
ou à prétendre te suffire à toi-même.

II.4 Hiis moriens christo sed vivis mundo
non proficis vita sed deficis.
qui proximi casu strides secundo.
reatibus indignum afficis.
et salibus amaris inficis.
cui detrahis quem fictis allicis
blanditiis. vultuque simplicis.
huic ballneum meroris conficis.

Ha moriens…

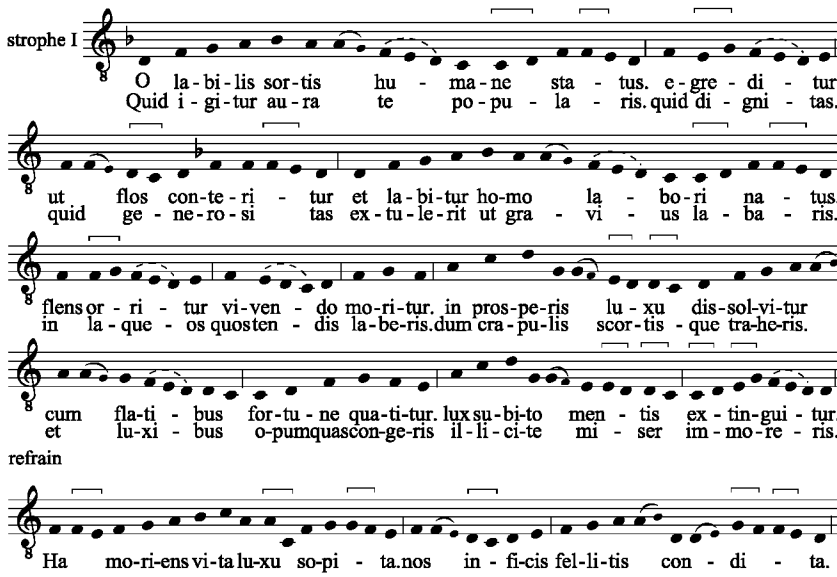
En cela tu meurs dans le Christ mais tu vis dans le
monde. Tu ne progresses pas dans la vie, mais tu
t'affaiblis ; toi qui cries contre le succès de ton
prochain, tu couvres l'indigne de reproches
et tu l'infectes de fiels amers.
Tu lui prépares un bain d'affliction
celui à qui tu enlèves, lui que tu attires
par les mensonges, les flatteries et ton air sincère.

1. Dans F, la mélodie sur *condita* est notée une tierce au-dessous (*si si-do mi-ré ré-do si*).
2. Lire *efficeris*

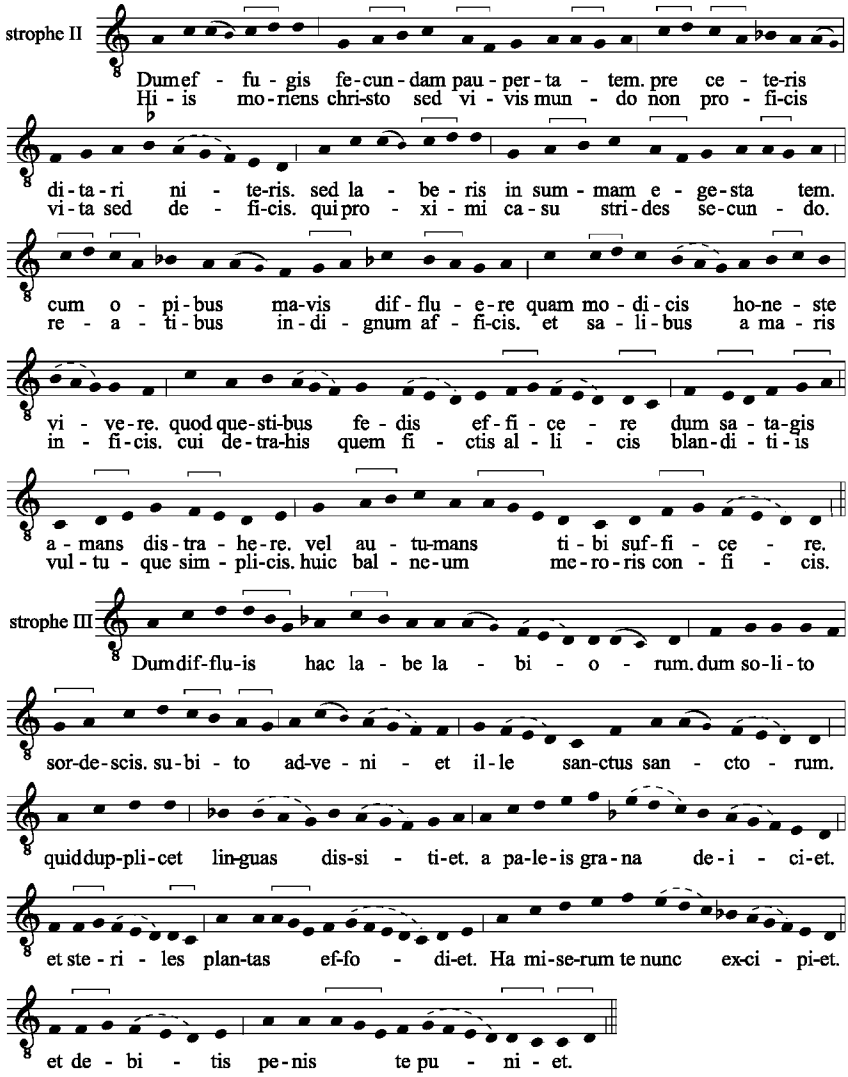
III.5 Dum diffluis hac labe labiorum.
dum solito sordescis. subito
adveniet ille sanctus sanctorum.
qui dupplices linguas dissitiet.[3]
a paleis grana deiciet.
et steriles plantas effodiet.
Ha miserum te nunc excipiet.
et debitis penis te puniet.

Ha moriens…

Pendant que tu t'effondres en cette ruine des
ruines et que tu te salis par habitude,
soudainement il viendra, le saint d'entre les saints,
celui qui fendra les langues doubles,
qui séparera la paille du grain
et arrachera les plantes stériles.
Ah, il te recevra enfin, misérable,
et te punira des châtiments mérités.


strophe I
O la-bi-lis sor-tis hu-ma-ne sta-tus. e-gre-di-tur
Quid i-gi-tur au-ra te po-pu-la-ris. quid di-gni-tas.
ut flos con-te-ri-tur et la-bi-tur ho-mo la-bo-ri na-tus.
quid ge-ne-ro-si tas ex-tu-le-rit ut gra-vi-us la-ba-ris.
flens or-ri-tur vi-ven-do mo-ri-tur. in pros-pe-ris lu-xu dis-sol-vi-tur
in la-que-os quosten-dis la-be-ris.dum cra-pu-lis scor-tis-que tra-he-ris.
cum fla-ti-bus for-tu-ne qua-ti-tur. lux su-bi-to men-tis ex-tin-gui-tur.
et lu-xi-bus o-pumquascon-ge-ris il-li-ci-te mi-ser im-mo-re-ris.
refrain
Ha mo-ri-ens vi-ta lu-xu so-pi-ta.nos in-fi-cis fel-li-tis con-di-ta.

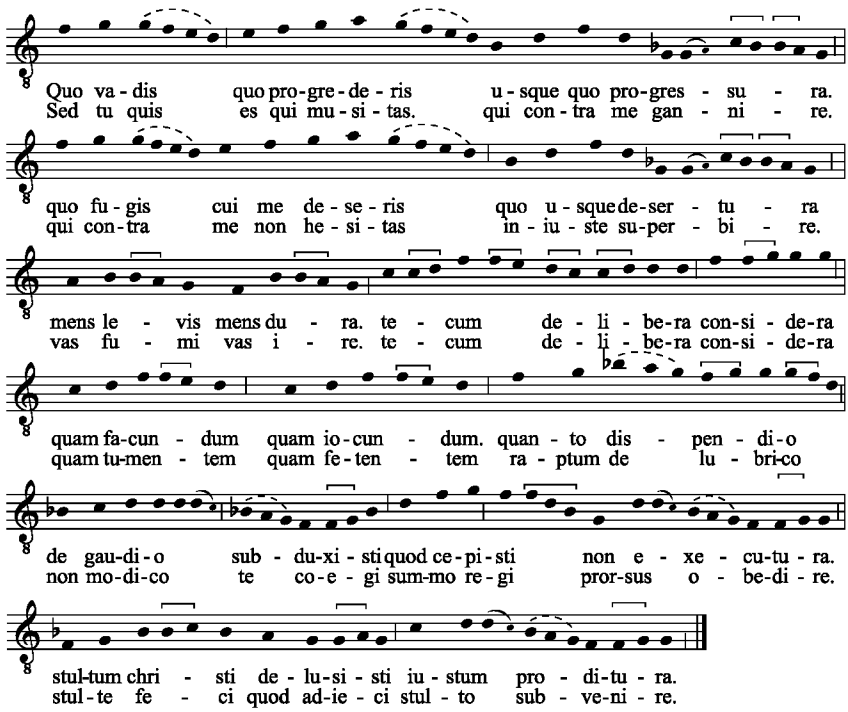
3. Lire *disjiciet*


strophe II
Dumef - fu - gis fe-cun-dam pau-per-ta - tem. pre ce - te-ris
Hi - is mo-riens chri-sto sed vi - vis mun - do non pro - fi-cis
di-ta-ri ni - te-ris. sed la - be - ris in sum - mam e - ge-sta tem.
vi-ta sed de - fi-cis. qui pro - xi - mi ca-su stri-des se-cun - do.
cum o - pi-bus ma-vis dif-flu - e-re quam mo - di-cis ho-ne - ste
re - a - ti-bus in-di - gnum af - fi-cis. et sa - li-bus a ma - ris
vi - ve-re. quod que-sti-bus fe - dis ef-fi - ce - re dum sa - ta-gis
in - fi-cis. cui de-tra-his quem fi - ctis al - li - cis blan-di - ti-is
a - mans dis-tra - he-re. vel au - tu-mans ti - bi suf-fi - ce - re.
vul-tu - que sim - pli-cis. huic bal - ne-um me-ro-ris con - fi - cis.
strophe III
Dumdif-flu-is hac la - be la - bi - o - rum. dum so-li-to
sor-de-scis. su-bi - to ad-ve - ni - et il-le san-ctus san - cto - rum.
quiddup-pli-cet lin-guas dis-si - ti-et. a pa-le-is gra-na de-i - ci-et.
et ste-ri - les plan-tas ef-fo - di-et. Ha mi-se-rum te nunc ex-ci - pi-et.
et de - bi - tis pe-nis te pu - ni - et.

N°10 *Quo vadis quo progrederis*	
Description	2 strophes
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°428v
Concordances avec les manuscrits musicaux	
Concordances sans notation musicale	Strophe 1 : Da, f°4
Matière musicale préexistante	
Contrafacta	
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond.
Éditions du texte	AH 21, 107 Szövérffy Roth
Inventaires	Chevalier 16862 Anderson K31 Falck n°293
Littérature	

1.	Quo vadis quo progrederis	Où vas-tu ? Où avances-tu ?
	usque quo progressura.	Jusqu'où iras-tu ?
	quo fugis cui me deseris	Où fuis-tu ? Pour qui m'abandonnes-tu ?
	quo usque desertura	Jusqu'où m'abandonneras-tu ?
	mens levis mens dura.	Esprit léger, esprit dur.
	tecum delibera	Pense en toi-même,
	considera	considère,
	quam facundum	combien éloquent,
	quam iocundum.	combien joyeux,
	quanto dispendio	quelle quantité
	de gaudio	de joie perdue
	subduxisti	tu as enlevée.
	quod cepisti	Ce que tu as pris
	non executura.	ne sera pas coupé.
	stultum christi delusisti	Tu as trompé un fou du Christ,
	iustum proditura.	tu trahiras un juste.

2.	Sed tu quis es qui musitas.	Mais toi qui es-tu, toi qui murmures,
	qui contra me gannire.	qui grognes contre moi,
	qui contra [me] non hesitas	qui n'hésites pas contre moi
	iniuste superbire.	à t'enorgueillir à tort ?
	vas fumi vas ire.	Vase de fumée, vase de colère.
	tecum delibera	Pense en toi-même,
	considera	considère,
	quam tumentem	combien orgueilleux
	quam fetentem	combien répugnant,
	raptum de lubrico	toi, arraché du chemin glissant
	non modico	à grands frais,
	te coegi	je t'ai contraint à obéir
	summo regi	absolument au roi suprême.
	prorsus obedire.	J'ai agi follement
	stulte feci quod adieci	en ce que j'ai envisagé
	stulto subvenire.	pour porter secours au fou.


Quo va - dis quo pro-gre-de - ris u - sque quo pro-gres - su - ra.
Sed tu quis es qui mu - si - tas. qui con - tra me gan - ni - re.
quo fu - gis cui me de - se - ris quo u - sque de-ser - tu - ra
qui con-tra me non he - si - tas in - iu - ste su-per - bi - re.
mens le - vis mens du - ra. te - cum de - li - be-ra con-si - de-ra
vas fu - mi vas i - re. te - cum de - li - be-ra con-si - de-ra
quam fa-cun - dum quam io-cun - dum. quan - to dis - pen - di-o
quam tu-men - tem quam fe-ten - tem ra - ptum de lu - bri-co
de gau-di-o sub - du-xi - sti quod ce-pi-sti non e - xe - cu-tu - ra.
non mo-di-co te co-e - gi sum-mo re-gi pror-sus o - be-di - re.
stul-tum chri - sti de - lu-si - sti iu - stum pro - di-tu - ra.
stul-te fe - ci quod ad-ie - ci stul - to sub - ve-ni - re.

N°11 *Homo qui semper moreris*	
Description	4 strophes
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°428v-429
Concordances avec les manuscrits musicaux	Fauv, f°29v (incipit : *Fauvelle qui iam moreris*, strophes 1, 3 + une ajoutée. La mélodie est entièrement différente)
Concordances sans notation musicale	Strophes 1 et 2 : Da, f°4 Paris, BnF lat. 2303, f°1
Matière musicale préexistante	
Contrafacta	
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond. Gillingham Rosenberg/Tischler-Fauv *Musik in Geschichte und Gegenvart*, III, p. 1888
Éditions du texte	AH 21, 98 Szövérffy Roth
Inventaires	Chevalier 7980 Anderson K32 Falck n°162
Littérature	

1. Homo qui semper moreris
qui diffluis cotidie.
qui scis quod heri fueris
malus et peior hodie.
cur oculos non aperis.
quid vite viam deseris.
et ebrius efficeris
inanis fumo glorie.

Homme, toi qui toujours meurs,
toi qui t'amollis chaque jour,
toi qui sais qu'hier tu fus mauvais
et aujourd'hui pire,
pourquoi n'ouvres-tu pas les yeux ?
Pourquoi délaisses-tu la voie vitale
et te rends-tu ivre
de la fumée de la gloire vaine ?

2. Dic homo res instabilis.
dic universa vanitas.
tu cum non sis mutabilis
sed ipsa mutabilitas.
quid te pulvis sic stabilis.
ac si res esses stabilis.
quid te delectat fragilis
carnis et vite vilitas.

Dis, Homme, chose instable,
dis, vanité universelle,
toi puisque tu n'es pas variable
mais l'inconstance en personne,
pourquoi, poussière, te maintiens-tu ainsi,
comme si tu étais une chose solide ?
Pourquoi la vulgarité de la chair fragile
et de la vie t'attire-t-elle ?

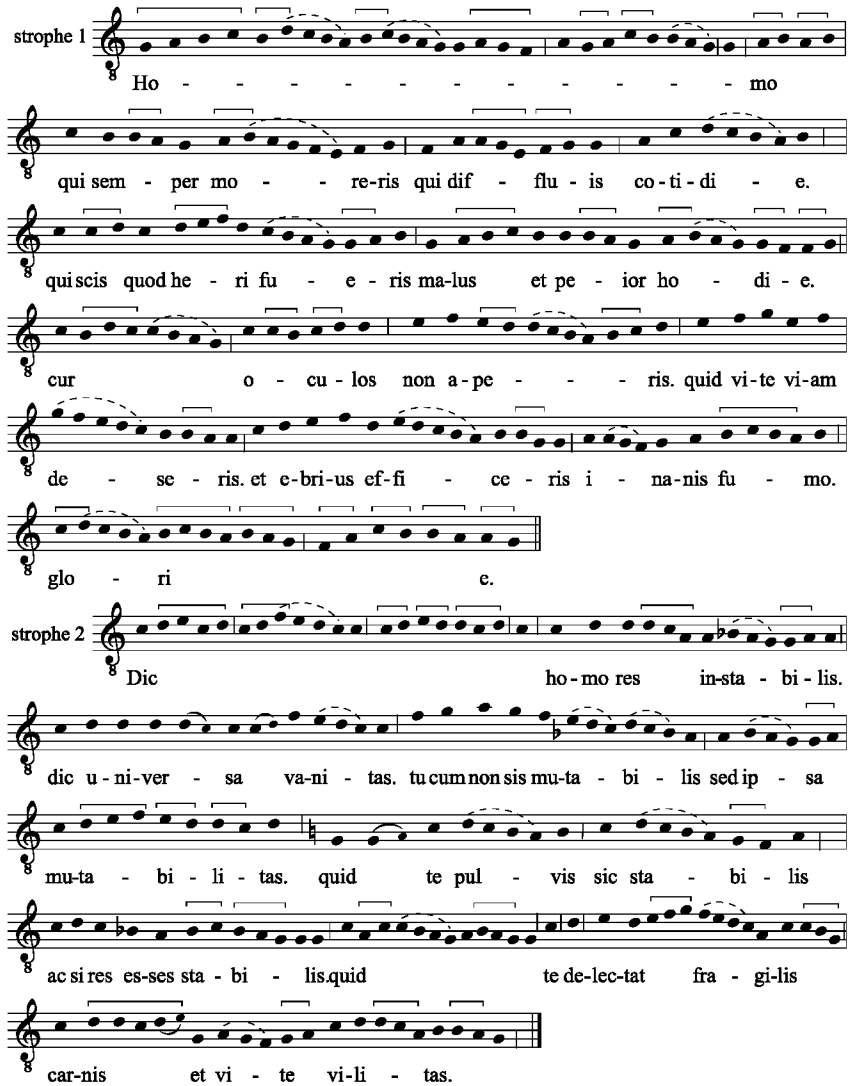
3. Non vides quod pretereat[1]
mundus et mundi gloria.
quod fenum carnis marceat
hac die peremptoria
sit nobilis vel sordeat
hoc dives vel egeat
oportet quod hinc transeat.
nam res est transitoria.

Tu ne vois pas que le monde passe,
et aussi la gloire du monde,
que la paille de la chair est flétrie.
En ce jour destructeur,
que l'on soit noble ou misérable,
riche ou dans le besoin,
ce qu'il faut c'est partir,
car la fortune matérielle est de passage.

4. Te brevis delectatio
homo mercator pessime
eterno privat gaudio.
atque punit iustissime.
qui turpi mercimonio
ruffe lentis edilio[2]
te fraudas patrimonio
vita carnis mors anime.

Le plaisir des choses de passage,
homme, très mauvais marchand,
te prive de la joie éternelle,
te punit très justement,
toi qui, par un commerce honteux,
[à savoir] la nourriture du roux de lentille,
te fraudes toi-même, dans ton patrimoine ;
vie de la chair, mort de l'âme.

1. Les strophes 3 et 4 se chantent probablement sur les mêmes mélodies que les strophes 1 et 2.
2. Lire *edulio*


strophe 1
Ho - - - - - - - - - - - - mo
qui sem - per mo - - re-ris qui dif - flu - is co-ti-di - e.
qui scis quod he - ri fu - e - ris ma-lus et pe - ior ho - di - e.
cur o - cu - los non a-pe - - - ris. quid vi-te vi-am
de - se - ris. et e-bri-us ef-fi - ce - ris i - na-nis fu - mo.
glo - ri e.
strophe 2
Dic ho-mo res in-sta - bi-lis.
dic u-ni-ver - sa va-ni - tas. tu cum non sis mu-ta - bi - lis sed ip - sa
mu-ta - bi - li - tas. quid te pul - vis sic sta - bi - lis
ac si res es-ses sta - bi - lis.quid te de-lec-tat fra - gi-lis
car-nis et vi - te vi-li - tas.

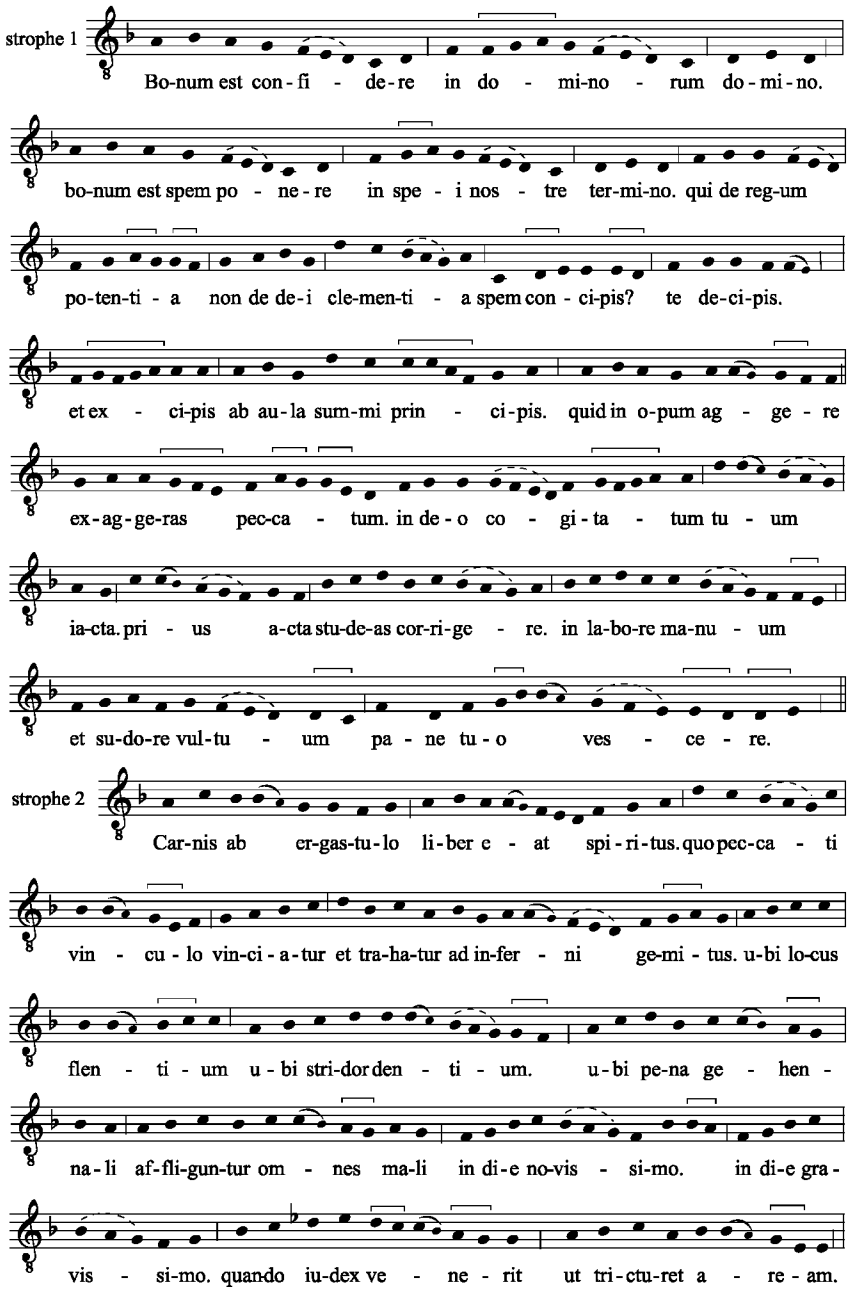
N°12 *Bonum est confidere*	
Description	3 strophes
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°430
Concordances avec les manuscrits musicaux	Hu, f°157 OxAuct, n°13 SAu 226, f° 100v
Concordances sans notation musicale	Da, f°3v OxAdd, f°62v CB, f°3 (strophe 1)
Matière musicale préexistante	
Contrafacta	
Fac simile	Dittmer-F Anglès-Hu
Transcriptions	Anderson-NDcond. Anglès-Hu
Éditions du texte	AH 21, 122 Roth Szövérfly Hilka/Schumann-CB Wolff-CB
Inventaires	Chevalier 2504 Anderson K37 Falck n°50
Littérature	

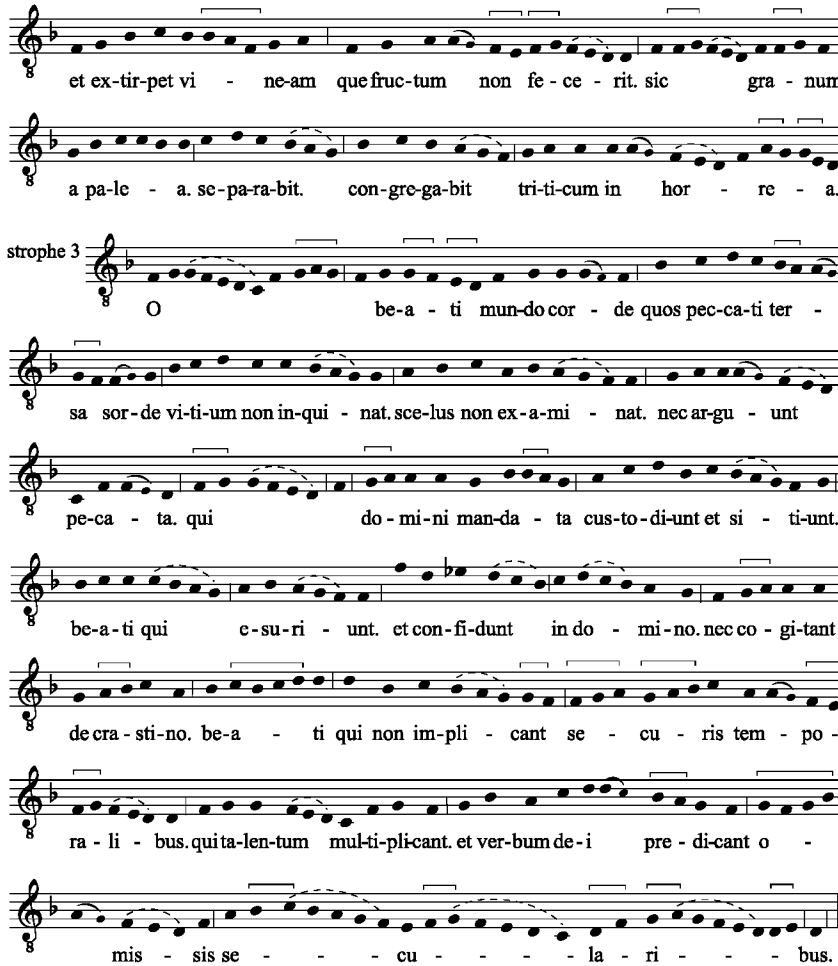
1. Bonum est confidere	Il est bon de croire
in dominorum domino.	au Seigneur des Seigneurs,
bonum est spem ponere	il est bon de placer son espoir
in spei nostre termino.	dans la fin de notre espérance.
qui de regum potentia	Toi qui tiens ton espoir
non de dei clementia	de la puissance des rois
spem concipis.	et non de la clémence de Dieu,
te decipis.	tu te méprends
et excipis	et tu t'exclus
ab aula summi principis.	de la cour du plus grand prince.
quid in opum aggere	Pourquoi augmentes-tu le péché
exaggeras peccatum.	dans l'accumulation des richesses ?
in deo cogitatum	Vers Dieu, envoie
tuum iacta.	ta pensée,
prius acta	apprends auparavant
studeas corrigere.	à corriger tes actes.
in labore manuum	Par le travail de tes mains
et sudore vultuum	et à la sueur de tes fronts,
pane tuo vescere.	vis de ton pain.

2. Carnis ab ergastulo
liber eat spiritus.
quo peccati vinculo
vinciatur
et trahatur
ad inferni gemitus.
ubi locus flentium
ubi stridor dentium.
ubi pena gehennali
affliguntur omnes mali
in die novissimo.
in die gravissimo.
quando iudex venerit
ut tricturet aream.
et extirpet vineam
que fructum non fecerit.
sic granum a palea.
separabit.
congregabit
triticum in horrea.

Que l'esprit libre sorte
De la prison de la chair
où il est enchaîné
par la chaîne du péché
et traîné
vers les gémissements de l'enfer,
où est le lieu des pleurs,
où est le grincement de dents,
où tous les méchants
subissent la peine de Géhenne.
Au jour dernier,
au jour le plus grave,
quand le juge viendra
pour battre l'aire de blé
et arracher la vigne
qui n'aura pas donné de fruit,
ainsi, le grain de la paille
il séparera
et rassemblera
le blé dans le grenier.

3. O beati mundo corde
quos peccati tersa sorde
vitium non inquinat.
scelus non examinat.
nec arguunt peccata.
qui domini mandata
custodiunt et sitiunt.
beati qui esuriunt.
et confidunt in domino.
nec cogitant de crastino.
beati qui non implicant
se curis temporalibus.
qui talentum multiplicant.
et verbum dei predicant
omissis secularibus.

O heureux ceux que, par leur cœur pur,
une fois l'ordure du péché nettoyée,
le vice ne souille pas
que le crime ne met à l'épreuve
et que les péchés ne persuadent.
Ceux qui défendent
les commandements du Seigneur et ont soif.
Heureux ceux qui ont faim
et qui croient au Seigneur,
qui ne pensent pas au lendemain.
Heureux ceux qui ne se mêlent pas
aux soucis temporels
ceux qui multiplient leurs talents
et prêchent la parole de Dieu,
renonçant aux choses du siècle.

strophe 1
Bo-num est con-fi - de-re in do - mi-no - rum do-mi-no.
bo-num est spem po - ne-re in spe - i nos - tre ter-mi-no. qui de reg-um
po-ten-ti - a non de de-i cle-men-ti - a spem con - ci-pis? te de-ci-pis.
et ex - ci-pis ab au-la sum-mi prin - ci-pis. quid in o-pum ag - ge - re
ex-ag-ge-ras pec-ca - tum. in de-o co - gi-ta - tum tu - um
ia-cta. pri - us a-cta stu-de-as cor-ri-ge - re. in la-bo-re ma-nu - um
et su-do-re vul-tu - um pa - ne tu-o ves - ce - re.
strophe 2
Car-nis ab er-gas-tu-lo li-ber e - at spi-ri-tus. quo pec-ca - ti
vin - cu - lo vin-ci-a-tur et tra-ha-tur ad in-fer - ni ge-mi - tus. u-bi lo-cus
flen - ti - um u - bi stri-dor den - ti - um. u-bi pe-na ge - hen -
na-li af-fli-gun-tur om - nes ma-li in di-e no-vis - si-mo. in di-e gra -
vis - si-mo. quando iu-dex ve - ne - rit ut tri-ctu-ret a - re - am.


et ex-tir-pet vi - ne-am que fruc-tum non fe - ce - rit. sic gra - num
a pa-le - a. se-pa-ra-bit. con-gre-ga-bit tri-ti-cum in hor - re - a.
strophe 3
O be-a - ti mun-do cor - de quos pec-ca-ti ter -
sa sor-de vi-ti-um non in-qui - nat. sce-lus non ex-a-mi - nat. nec ar-gu - unt
pe-ca - ta. qui do - mi-ni man-da - ta cus-to-di-unt et si - ti-unt.
be-a-ti qui e-su-ri - unt. et con-fi-dunt in do - mi-no. nec co - gi-tant
de cra - sti-no. be-a - ti qui non im-pli - cant se - cu - ris tem - po -
ra - li - bus. qui ta-len-tum mul-ti-pli-cant. et ver-bum de-i pre - di-cant o -
mis - sis se - - - cu - - - - la - ri - - - bus.

N°13 *Homo vide que pro te patior*	
Description	3 strophes
Bibliothèque et cote	Rome, Santa Sabina, XIV L3
Localisation dans le manuscrit	f°134
Concordances avec les manuscrits musicaux	strophe 1 : F, f°437v, LoB, f°20, Paris, BnF lat. 8433, f°45v
Concordances sans notation musicale	Prague, f°38, Donaueschingen 250, f°220, Paris, BnF lat. 15952, f°119 (écrit au pied d'un folio et attribué à Philippe le Chancelier : « *Philipus in persona Christi* ») Strophe 1 + 4 strophes différentes : Tours 893, f°75 Strophe 1 : Paris, BnF n.a.l. 1742, f°6, Ars. 833, f°64, Rome, Vat. Reg. Lat. 349, f°1v, Basel1, f°188r Strophe 1 transformée et strophe 2 différente : Chartres, f°24v (attribué à Bernard. Le ms. est aujourd'hui détruit), Karlsruhe 36, f°46 (une demie strophe supplémentaire, attribué à Bernard), Grenoble 863 (406), f°23 (une demie strophe supplémentaire, attribué à Bernard)
Matière musicale préexistante	
Contrafacta	
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond. Br. Gillingham, *The Social Background to Secular Medieval Latin Song*, Ottawa, 1998. AH 21, 217
Éditions du texte	AH 21, 18 Szövérffy
Inventaires	Chevalier 7987 Anderson K53 Falck n°164
Littérature	H. Husmann, « Ein Faszikel Notre-Dame Kompositionen auf Texte des Pariser Kanzlers Philipp in einer dominikaner Handschrift (Rom, Santa Sabina XIV L3) », *AfM*, 24 (1967), p. 1-23.

1. Homo vide que pro te patior
si est dolor sicut quo crucior
Ad te clamo qui pro te morior.
Vide penas quibus afficior.
Vide clavos quibus confodior.
cum sit dolor tantus exterior
Interior planctus est gravior
tam ingratum te dum experior.

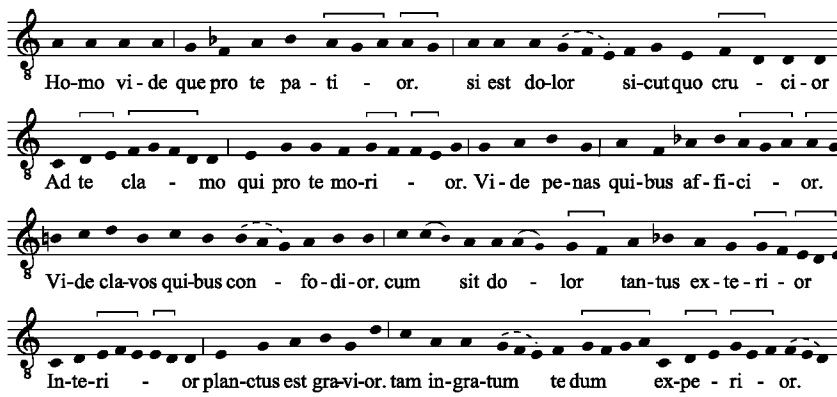
Homme, vois ce que j'endure pour toi,
s'il est une douleur comme celle par laquelle
je suis crucifié. J'en appelle à toi, moi qui
meurs pour toi. Vois les peines dont je suis
frappé, vois les clous dont je suis percé.
Alors que la douleur extérieure est déjà si
grande, ma souffrance intérieure est plus
grave, quand je te sens si ingrat.

2. Homo vide quid es et quid eris.
flos es set cras favilla cineris.
vas sordidum ut quid extolleris
mundi gazas dimitte miseris
summa petens deum timueris.
et mandata eius servaveris
dum pauperis manum repleveris
cum electis dei vocaberis.

Homme, vois ce que tu es et ce que tu seras.
Tu es une fleur mais demain une poussière de
cendre, comme le vase sordide dont tu es
tiré[1]. Abandonne aux misérables les richesses
du monde. Visant les sommets, tu auras craint
Dieu, tu auras observé ses commandements,
quand tu auras rempli la main du pauvre,
alors tu seras appelé parmi les élus de Dieu.

3. Homo vide que mundi scelera.
quid sit mundus nichil in funera.
mundum linque metum considera.
ad salutis semitam propera.
que sum passus pro te considera.
tam lateris clavorum vulnera.
quam aspera. dulcius pondera.
pro me feres hanelans supera.

Homme vois ce que sont les crimes du
monde, que le monde n'est rien pour les
morts. Abandonne le monde, observe la peur,
Hâte-toi dans la voie du Salut.
Considère ce que j'ai souffert pour toi,
autant des blessures des clous et du côté
que des poids amers.
Pour moi, tu supporteras plus doucement les
choses supérieures en haletant.[2]


Ho-mo vi-de que pro te pa-ti - or. si est do-lor si-cut quo cru - ci-or
Ad te cla - mo qui pro te mo-ri - or. Vi-de pe-nas qui-bus af-fi-ci - or.
Vi-de cla-vos qui-bus con - fo-di-or. cum sit do - lor tan-tus ex-te-ri - or
In-te-ri - or plan-ctus est gra-vi-or. tam in-gra-tum te dum ex-pe - ri - or.

1. Passage pas clair.
2. Passage pas clair.

N°14 *Nitimur in vetitum*	
Description	5 strophes
Bibliothèque et cote	Londres, British Library, Egerton 274
Localisation dans le manuscrit	f°25v
Concordances avec les manuscrits musicaux	Strophe 1 : F, f°438
Concordances sans notation musicale	Klosterneuburg 788, f°178
Matière musicale préexistante	*Quant li lousignolz jolis* (Châtelain de Coucy, Raoul de Ferrières) *L'autrier m'iere rendormiz*
Contrafacta	
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond. Gillingham
Éditions du texte	AH 21, 106 Szövérffy Raby-Ox.book H. Tischler (éd.), *Trouvère Lyrics with Melodies*, vol. 10, *CMM* 107, Neuhausen, 1997, n°897.
Inventaires	Chevalier 11980 Anderson K54 Falck n°219
Littérature	R. Falck, « Zwei Lieder Philipps des Kanzlers und ihre Vorbilder », *AfM*, 24 (1967), p. 81-98.

1. Nitimur in vetitum
et negata cupimus
carne contra spiritum
luctante succumbimus
redimus ad vomitum
et retro respicimus.
quod erat abolitum
libro mortis scribimus
in pejorem exitum
error est novissimus.

Nous tendons vers l'interdit
et désirons les choses refusées.
Nous succombons à la chair,
en lutte contre l'esprit.
Nous retournons au vomi
et nous regardons en arrière
ce qui a été détruit.
Nous écrivons dans le livre de la Mort,
vers une fin pire,
l'erreur est la dernière.

2. Qui plangit nec deserit
majori se subjicit
ut qui quod promiserit
in solvendo deficit.
ut qui plantas inserit
transferens nil proficit
sic qui mente conterit
et promissum abjicit.
ut mater que peperit
et partum interficit.

Celui qui se lamente et ne déserte pas
se soumet à plus puissant,
comme celui qui manque à payer sa dette,
de ce qu'il avait promis,
comme celui qui sème des plantes,
en les transplantant, ne profite de rien,
ainsi, celui qui broie par l'esprit
et rejette sa promesse,
comme la mère qui a enfanté
tue son petit.

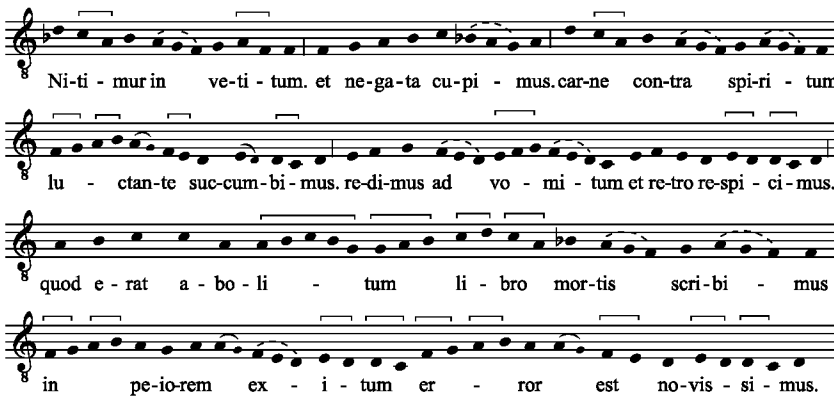
3. Sera parsymonia
est in fundo loculi.
sera penitentia
cum clauduntur oculi.
talis est ut vitia
fatentis latrunculi.
cum instant stipendia
timore patibuli.
querit male conscia
mens fugam latibuli.

Tardive est l'économie
quand on touche le fond du tonneau.
Tardive est la pénitence,
quand les yeux se ferment.
Il est pareil au vice
avoué par le voleur,
quand, par crainte du pilori,
les réparations menacent.
L'esprit complice cherche à tort
la fuite de la cachette.

4. Virgines introitum
sero querunt fatue.
clauduntur post perditum.
equum sero ianue
festines ad exitum.
preveniri metue,
in inferno depositum[1]
tanquam oves pascue
tritum et commolitum
mors pascet assidue.

Les vierges folles cherchent
trop tard l'entrée.
Les portes se ferment
trop tard derrière le cheval perdu.
Hâte-toi vers la sortie,
crains d'être devancé.
La mort nourrit sans cesse,
comme le pâturage les brebis,
celui qui, placé dans l'enfer,
est battu et broyé.

5.	Quid ergo miserrime.	Quoi donc, toi, plus misérable,
	quid dices. quid facies.	que diras-tu, que feras-tu ?
	censetur cum ultime	Cela sera évalué, quand viendra
	venerit illa dies.	ce jour dernier,
	cum paschales victime	quand tu regarderas les blessures
	vulnera conspicies.	des victimes pascales.
	tunc inanes lacrime.	Alors les larmes seront vaines,
	tunc nichil proficies	tu n'obtiendras rien,
	passiones anime	les passions de l'âme,
	fetor. ignis. glacies.	l'infection, le feu, la glace.


Ni-ti - mur in ve-ti - tum. et ne-ga-ta cu-pi - mus. car-ne con-tra spi-ri - tum
lu - ctan-te suc-cum-bi - mus. re-di-mus ad vo - mi - tum et re-tro re-spi - ci - mus.
quod e - rat a - bo - li - tum li - bro mor-tis scri-bi - mus
in pe-io-rem ex - i - tum er - ror est no-vis - si - mus.

1. Une syllabe de trop pour ce vers. Lire *positum* ?

N°15 *Homo considera*	
Description	3 strophes
Bibliothèque et cote	Londres, British Library, Egerton 274
Localisation dans le manuscrit	f°22v
Concordances avec les manuscrits musicaux	Sab, f°140 Paris, BnF lat. 8433, f°45v Strophe 1 : F, f°438
Concordances sans notation musicale	Prague, f°38
Matière musicale préexistante	
Contrafacta	*De Yesse naistera* *Je chant comme desves* (Jacques de Hesdin) *L'autrier m'iere levaz*
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond. Gillingham Br. Gillingham, *The Social Background to Secular Medieval Latin Song*, Ottawa, 1998. AH 21, 218 H. Tischler, *Conductus and Contrafacta*, Ottawa, 2001. H. Tischler (éd.), *Trouvère Lyrics with Melodies*, vol. 1, *CMM* 107, Neuhausen, 1997, n°6.
Éditions du texte	AH 21, 93 Szövérffy
Inventaires	Chevalier 7964 Anderson K56 Falck n°156
Littérature	Fr. Gennrich, *Lateinische Liedkontrafaktur*, Darmstadt, 1956. H. Hussman, « Ein Faszikel Notre-Dame Kompositionen auf Texte des Pariser Kanzlers Philipp in einer dominikaner Handschrift (Rom, Santa Sabina XIV L3) », *AfM*, 24 (1967), p. 1-23. S. Rankin, « Some Medieval Songs », *Early Music*, 31/3 (2003), p. 326-346.

1. Homo considera
qualis quam misera.
sors vite sit mortalis.
vita mortifera.
pene puerpera.
mors vera mors vitalis.
fomentum est doloris.
stadium vite laboris.
premit per honera.
sordet per scelera
scaloris et fetoris.
fermentum est dulcoris.
sompnium umbra vaporis
fallit per prospera
trahit ad aspera
meroris et stridoris
figmentum est erroris.
gaudium brevis honoris.
mordet ut vipera.
flebilis vespera
algoris et ardoris.

Homme, considère
en quelle nature et à quel point
le sort de ta vie de mortel est misérable.
Vie mortifère,
déjà dans l'enfantement ;
mort certaine, mort vitale,
Elle est le remède à la douleur ;
le cours d'une vie laborieuse
écrase par les charges,
est souillé par les crimes
de l'infamie et de l'infection.
Elle est le levain de douceur ;
le songe, ombre de vapeur[1],
trompe par la prospérité,
attire vers l'âpreté
de la douleur et du cri.
Il est l'image de l'illusion ;
la joie brève de l'honneur
mord comme la vipère,
lamentable soir,
froid et ardent.

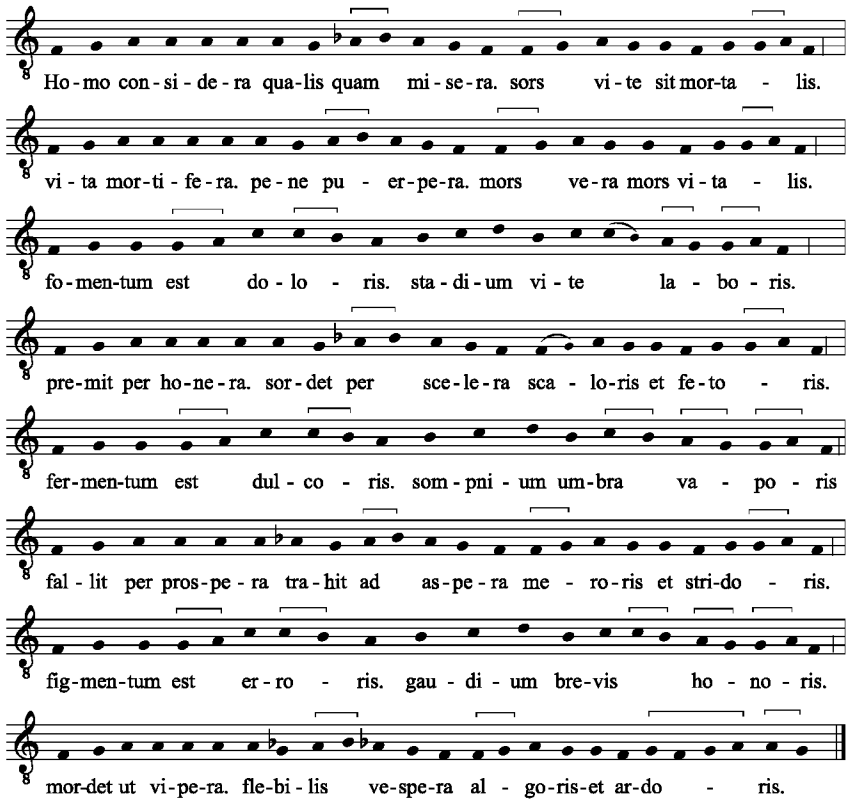
2. Culpa conciperis
gemitu nasceris.
victurus in sudore.
mori compelleris
certus quod moreris
incerte mors est hore.
momentum es statere.
dubius quantum manere
potes in prosperis
qui cito preteris.
qui fenum es in flore.
lamentum est ridere.
gaudio fletum augere.
nudus ingrederis.
nudus egrederis.
egressus cum pavore.
portentum hic gaudere.
gaudio celi carere.
cur non corrigeris.
in memor carceris
plectendus a tortore.

Tu es conçu dans le péché,
tu nais dans les pleurs,
destiné à vivre dans l'effort.
Tu es acculé à mourrir,
certain que tu mourras,
la mort est d'une heure incertaine.
Mouvement de la balance,
tu ne sais combien de temps
tu peux rester dans la prospérité,
toi qui déclines rapidement,
qui es comme le foin pour la fleur.
Le rire est une lamentation,
par la joie, les pleurs sont augmentés.
Nu tu entres,
nu tu sors,
tu es sorti dans la crainte.
Il est monstrueux de se réjouir ici-bas,
de se priver de la joie du ciel.
Pourquoi ne changes-tu pas ?
Dans le souvenir de la prison,
tu dois être châtié par le bourreau.

1. Pindare : « l'homme est une ombre de vapeur ».

3. Vide ne differas.
vide ne deseras
oblitus creatorem.
culpam dum iteras
tuum exasperas
ingratus redemptorem.
cur offendis datorem
reprimas parvum pudorem.
turpia corrigas.
oculos erigas
ad pium indultorem.
cur defendis datorem
deprimas mentis tumurem.
humilem eligas
vitam te dirigas
per viam arctiorem.
dum attendis ultorem
redimas te per timorem.
dominum diligas
totum te colligas
amantis in amorem.

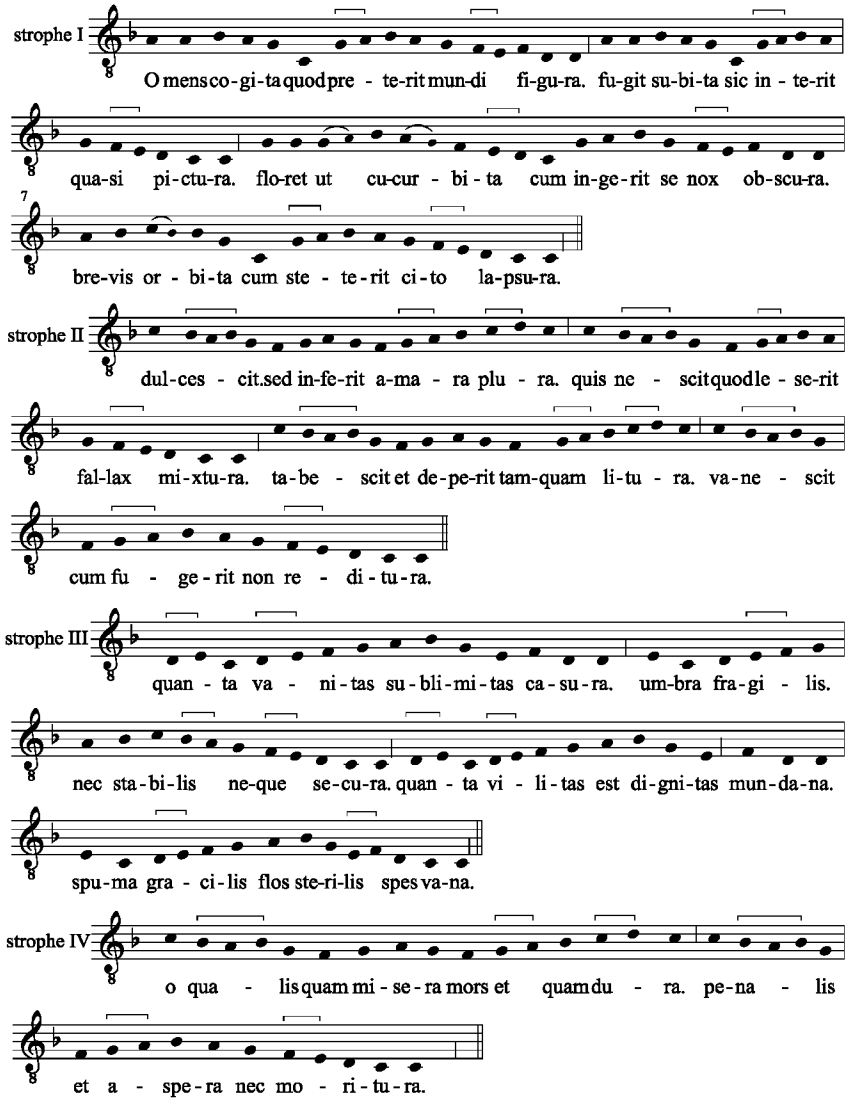
Veille à ne pas remettre à plus tard,
veille à ne pas déserter,
oublieux de ton créateur,
tandis que tu réitères le péché.
Ingrat, tu exaspères
ton sauveur.
Pourquoi offenses-tu ton bienfaiteur ?
Réprime ton peu de pudeur,
corrige tes turpitudes,
dirige ton regard
vers le pieux qui pardonne.
Pourquoi repousses-tu le donateur ?
Rabaisse le gonflement de ton esprit,
choisis une vie humble,
dirige-toi
vers une voie plus étroite.
Tandis que tu tends vers le vengeur,
rachète-toi par la crainte,
honore le Seigneur,
rassemble-toi tout entier
dans l'amour de celui qui aime.

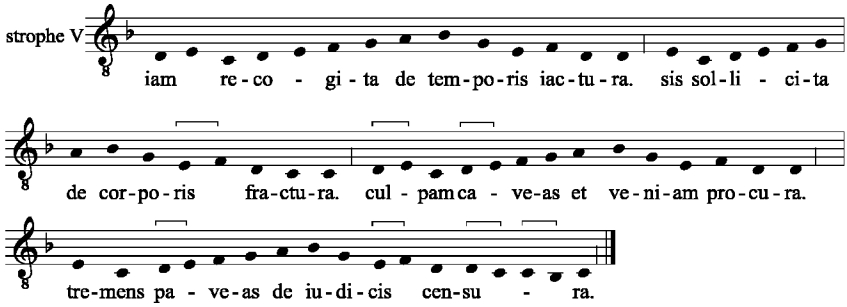

Ho-mo con-si-de-ra qua-lis quam mi-se-ra. sors vi-te sit mor-ta - lis.
vi-ta mor-ti-fe-ra. pe-ne pu - er-pe-ra. mors ve-ra mors vi-ta - lis.
fo-men-tum est do-lo - ris. sta-di-um vi-te la - bo - ris.
pre-mit per ho-ne-ra. sor-det per sce-le-ra sca - lo-ris et fe-to - ris.
fer-men-tum est dul-co - ris. som-pni-um um-bra va - po - ris
fal-lit per pros-pe-ra tra-hit ad as-pe-ra me - ro-ris et stri-do - ris.
fig-men-tum est er-ro - ris. gau-di-um bre-vis ho - no - ris.
mor-det ut vi-pe-ra. fle-bi-lis ve-spe-ra al - go-ris-et ar-do - ris.

N°16 *O mens cogita*	
Description	4 doubles strophes et une simple
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°438v-439
Concordances avec les manuscrits musicaux	LoB, f°20v Fauv, f°29 (Titre : *Fauvel cogita* ; 1 strophe supplémentaire)
Concordances sans notation musicale	Prague, f°38
Matière musicale préexistante	
Contrafacta	
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond. Gillingham Rosenberg/Tischler-Fauv.
Éditions du texte	AH 21, 97 Szövérffy
Inventaires	Chevalier 13259 Anderson K57 Falck n° 240
Littérature	

I.1	O mens cogita quod preterit mundi figura. fugit subita sic interit quasi pictura.	O, esprit, pense que la forme du monde passe. Elle fuit, soudaine, ainsi elle périt comme une image.
I.2	floret ut cucurbita cum ingerit se nox obscura. brevis orbita cum steterit cito lapsura.	Elle fleurit comme une courge, quand s'impose la nuit obscure. Courte rotation, quand elle se sera arrêtée, elle chutera aussitôt.
II.3	dulcescit. sed inserit amara plura. quis nescit quod leserit fallax mixtura.	Elle s'adoucit mais elle introduit de plus nombreuses amertumes. Qui ignore que ce mélange trompeur a outragé ?

II.4	tabescit	Elle se consume
	et deperit	et meurt
	tamquam litura.	comme un enduit.
	vanescit	Elle s'évapore
	cum fugerit	quand elle aura fui
	non reditura.	elle ne reviendra pas.
III.5	quanta vanitas	Combien est vanité,
	sublimitas	la grandeur
	casura.	destinée à tomber !
	umbra fragilis.	Ombre fragile
	nec stabilis	ni stable
	neque secura.	et ni sûre.
III.6	quanta vilitas	Combien vile
	est dignitas	est la dignité
	mundana.	du monde !
	spuma gracilis	Salive misérable,
	flos sterilis	fleur stérile,
	spes vana.	espoir vain.
IV.7	o qualis	O quelle mort
	quam misera	combien misérable,
	mors et quam dura.	et à quel point difficile !
	penalis	Pénible
	et aspera	et âpre,
	nec moritura.	mais immortelle.
V.8	iam recogita	Repense déjà
	de temporis	à la perte
	iactura.	du temps.
	sis sollicita	Tourmente-toi
	de corporis	de la faiblesse
	fractura.	du corps.
V.9	culpam caveas	Prends garde à la faute
	et veniam	et œuvre
	procura.	au pardon.
	tremens paveas	Redoute en tremblant,
	de iudicis	la censure
	censura.	du juge.


strophe I
O mens co-gi-ta quod pre - te-rit mun-di fi-gu-ra. fu-git su-bi-ta sic in - te-rit
qua-si pi-ctu-ra. flo-ret ut cu-cur - bi - ta cum in-ge-rit se nox ob-scu-ra.
7
bre-vis or - bi-ta cum ste - te-rit ci-to la-psu-ra.
strophe II
dul-ces - cit.sed in-fe-rit a-ma - ra plu - ra. quis ne - scit quod le - se-rit
fal-lax mi-xtu-ra. ta-be - scit et de-pe-rit tam-quam li-tu - ra. va-ne - scit
cum fu - ge-rit non re - di-tu-ra.
strophe III
quan - ta va - ni-tas su-bli-mi-tas ca-su-ra. um-bra fra-gi - lis.
nec sta-bi-lis ne-que se-cu-ra. quan - ta vi - li-tas est di-gni-tas mun-da-na.
spu-ma gra - ci-lis flos ste-ri-lis spes va-na.
strophe IV
o qua - lis quam mi - se-ra mors et quam du - ra. pe-na - lis
et a - spe-ra nec mo - ri-tu-ra.


strophe V
iam re-co - gi-ta de tem-po-ris iac-tu-ra. sis sol-li - ci-ta
de cor-po-ris fra-ctu-ra. cul - pam ca - ve-as et ve-ni-am pro-cu-ra.
tre-mens pa - ve-as de iu-di-cis cen-su - ra.

N°17 *Veritas equitas*	
Description	9 triples strophes, 2 doubles, 5 simples
Bibliothèque et cote	Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1
Localisation dans le manuscrit	Fascicule 10, f°440v-442v
Concordances avec les manuscrits musicaux	LoB, f°28v Fauv, f°22-23 Paris, BnF fr. 2193, f°17
Concordances sans notation musicale	Prague, f°38v Paris, BnF lat. 1251, f°105 Rome, Vat. lat. 1037, f°II (ordre des strophes : II, I, XVI, IX, X, VI, VII, XI, XIII, XIV)
Matière musicale préexistante	
Contrafacta	*Flours ne glais* *Gent menais des cais*
Fac simile	Dittmer-F
Transcriptions	Anderson-NDcond. Rosenberg/Tischler-Fauv. Gillingham
Éditions du texte	AH 21, 127 Szövérffy
Inventaires	Anderson K62 Falck n°375
Littérature	

I.1	Veritas equitas largitas corruit. falsitas pravitas parcitas viguit. urbanitas evanuit.	La vérité, l'égalité, la générosité s'est écroulée ; Le mensonge, le vice, l'avarice a pris force. La civilité a disparu.
I.2	Caritas castitas probitas viluit. vanitas feditas vilitas claruit. rusticitas prevaluit.	La charité, la pureté la probité a été abaissée. La vanité, la laideur, la bassesse a été célébrée. La rusticité a dominé.

I.3	Semitas abditas novitas circuit. solitas cognitas orbitas[1] arguit. antiquitas quas tenuit.	Cette nouveauté emprunte des chemins secrets. La perte incrimine les choses connues et habituelles que l'Antiquité conservait.
II.4	Ius ratio discretio concordie communio. compassio correctio miserie proteccio proscribitur exilio.	Le droit, la raison, la discrétion, la communion de la concorde, la compassion, le redressement, la protection de la misère, tout cela est déclaré en exil.
II.5	Vis ultio presumpcio discordie contentio suspitio detractio calumpnie vexacio nituntur patrocinio.	La force, la vengeance, le préjugé, la rivalité de la discorde, le soupçon, la médisance, la peine de la calomnie, tous se nourrissent de la justice.
II.6	Fraus fictio seductio iusticie sub pallio ambitio proditio sub cinere cilitio virtutis gaudent pretio.	La fourberie, la fiction, la séduction sous l'habit de la justice, l'ambition, la trahison sous les cendres et le cilice se réjouissent de la vente de la vertu.
III.7	Avaricia querit spolia quia propria facit communia.	L'avarice cherche le butin parce qu'il fait du bien privé un bien commun.
III.8	De luxuria torpor occia. via devia repit vecordia.	De la luxure viennent la torpeur et les loisirs. Par un chemin détourné, la démence rampe.
III.9	De superbia livor odia tria vitia trahunt omnia.	De l'orgueil viennent l'envie et les haines. Ces trois vices entraînent tous les autres.
IV.10	Latet dubie malitie ferbura	La brûlure du mal sournois se tient cachée.

1. *Debitas* dans les autres sources.

V.11	Zeli spetie fraus calumpnie iustitie figura.	Sous l'apparence du zèle, la fourberie de la calomnie, [se cache] sous l'image de la justice.
V.12	Tristis[2] facie vultus macie ypocrisis pictura.	Triste d'expression, par la maigreur de son visage, [c'est] une représentation de l'hypocrisie.
V.13	Amicitie sub effigie nequitie structura.	Sous l'image de l'amitié, [c'est] une disposition de la félonie.
VI.14	Iam prelati sunt pilati iude successores pium rati christum pati, cayphe fautores.	Maintenant les prélats deviennent Pilate. Les successeurs de Judas, ayant pensé [qu'il est] pieux que le Christ souffre, les défenseurs de Caïphe.
VII.15	Dum cognati prebendati surgunt ad honores. pulsant dati paupertati hostia doctores.	Quand les proches qui reçoivent des prébendes s'avancent vers les charges, les professeurs, laissés à la pauvreté, frappent aux portes.
VII.16	Litterati spe fraudati egent post labores probitati ac etati desunt provisores.	Les lettrés, coupables par l'espoir sont dans le besoin après leurs peines. Ils manquent de donateur pour la probité et l'âge.
VII.17	Non vocati, nec creati presunt iuniores. vi nitrati[3], vi plantati, meritis minores.	Sans être appelés, sans être choisis, les plus jeunes précèdent la mitre gagnée par la force, implantés par la force, inférieurs par leurs mérites.

2. *Tristi* dans Fauv.
3. Lire *mitrati*

VIII.18	Canes imprudencie avidi muti.	Chiens d'imprudence, avides, muets.
VIII.19	Sues immunditie, luto polluti.	Porcs d'immondice, pollués par la boue.
VIII.20	Tigres avaritie questum secuti.	Tigres d'avarice, à l'affût du butin.
IX.21	Nulli custodie familie sed nimie student lascivie cum ingluvie procurande cuti.	Aucun ne recherche la conservation de la famille, mais la luxure excessive. Avec gloutonnerie [ils sont] occupés à leur apparence.
IX.22	Non stant in acie a facie contrarie cedunt potentie patientie scuto destituti.	Ils ne se tiennent pas sur la ligne de bataille, à l'apparition du pouvoir contraire, ils abandonnent, privés du bouclier de l'endurance.
IX.23	Nichil eximie constantie sed proprie timent ignavie. plus pecunie student quam saluti.	Ils ne craignent rien des circonstances exceptionnelles mais pour leur propre paresse. Ils se préoccupent plus d'argent que du Salut.
X.24	Prece precio fit intrusio. nam prelatio venditur emitur. nec officio pudor est abuti.	Par la prière et l'argent, l'intrusion est faite, car la prélature, se vend, s'achète. Et il n'y a pas de pudeur à abuser de l'office.
X.25	Cleri concio ac religio fit opprobrio. sternitur spernitur privilegio dato servituti.	L'assemblée du clergé et la religion sont dans l'opprobre. Elle est abattue, dédaignée quand est donné le privilège de servitude.

X.26	Nulla studio fit protectio. iugo nimio premitur leditur quorum brachio solent esse tuti.	Aucune protection ne s'applique au zèle. Il est oppressé, blessé par le joug excessif, par le bras de ceux qui sont habituellement en sécurité.
XI.27	Omnis status immutatus gregis et pastoris. conturbatus principatus regis iunioris.	Toute la situation du troupeau et du berger est transformée ; la suprématie du trop jeune roi est troublée.
XI.28	Nutat thronus, dum patronus nullus est honoris. nemo bonus portat honus gratia minoris.	La couronne vacille, quand il n'y a pas de protecteur de l'honneur. Personne de bon ne porte la charge en faveur du plus petit.
XII.29	Vota plura preces thura gemitus amari pro secura regni cura planctu pari fiunt in altari.	Beaucoup de vœux, des prières, d'encens, les pleurs amers pour l'administration tranquille du règne. Par les mêmes lamentations, ils s'élèvent à l'autel.
XII.30	Sicut navis peritura fluctat[4] in mari, ita gravis hec pressura nec sedari potest nec sanari.	Comme un bateau en position désespérée ballotté par la mer, ainsi cette lourde pression ne peut être apaisée ni compensée.

4. *Fluctuat*

XII.31 Sicut panni commissura rupti reparari. tanti dampni sic scissura reformari nequit sed deformari.

Comme la jointure réparée du haillon déchiré, ainsi la déchirure d'un tel préjudice ne peut être corrigée mais empirée.

XIII.32 Cepit per odia crevit invidia. fremit militia sevit malitia.

Elle a commencé par les haines et grandit par la jalousie. Elle gronde avec l'armée ; elle se déchaîne par méchanceté.

XIV.33 Omnes querunt propria milites et cleri timent hii de curia per hos amoveri.

Ils cherchent tous les biens, soldats et clercs : ceux-ci craignent d'être écartés de la Curie par ceux-là.

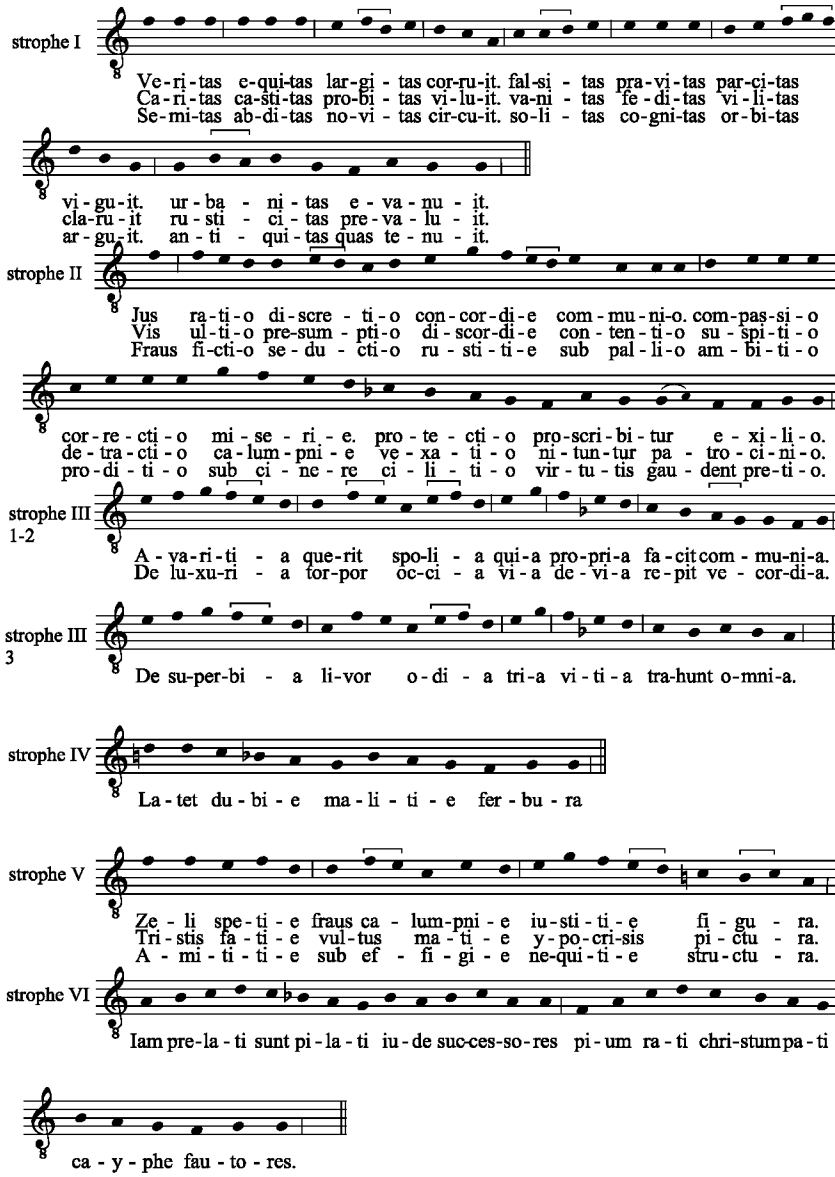
XIV.34 Unde palpant vitia subversores veri. dolent hii negotia per ignotos geri.

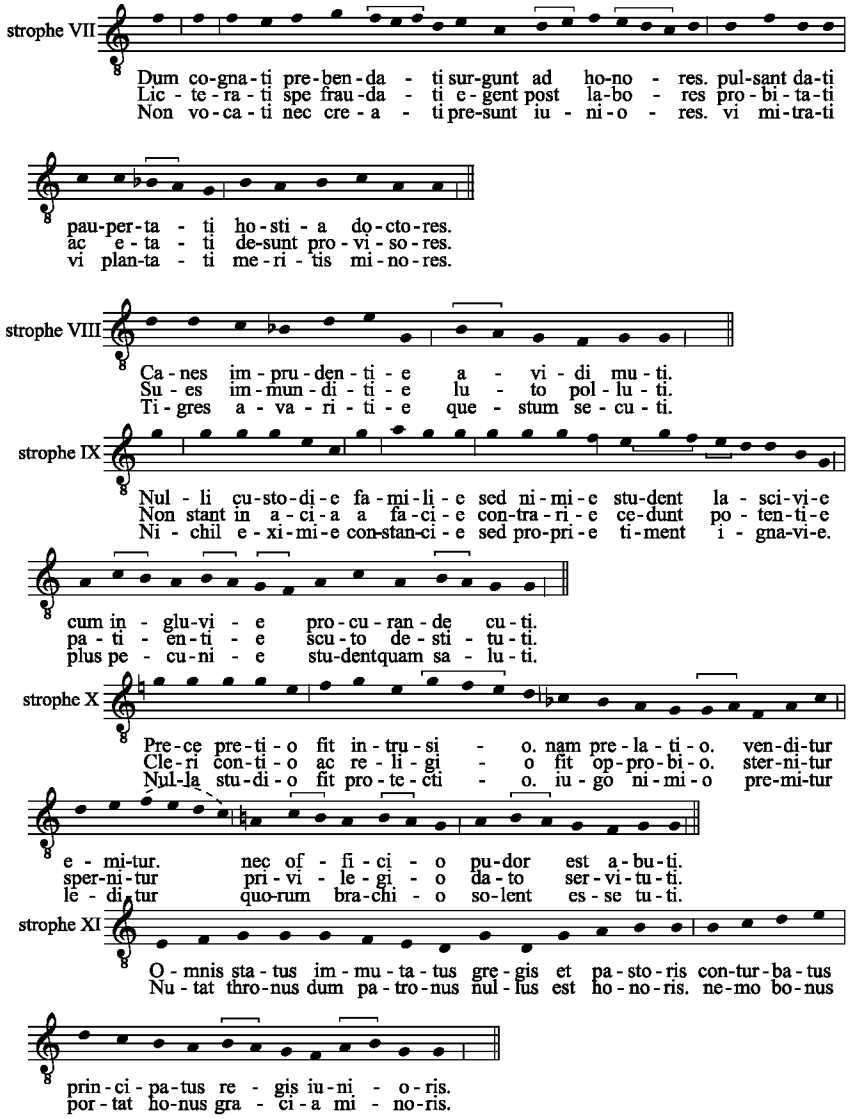
D'où ils caressent les vices, corrupteurs du vrai. Ceux-là souffrent que les affaires soient gérées par des ignorants.

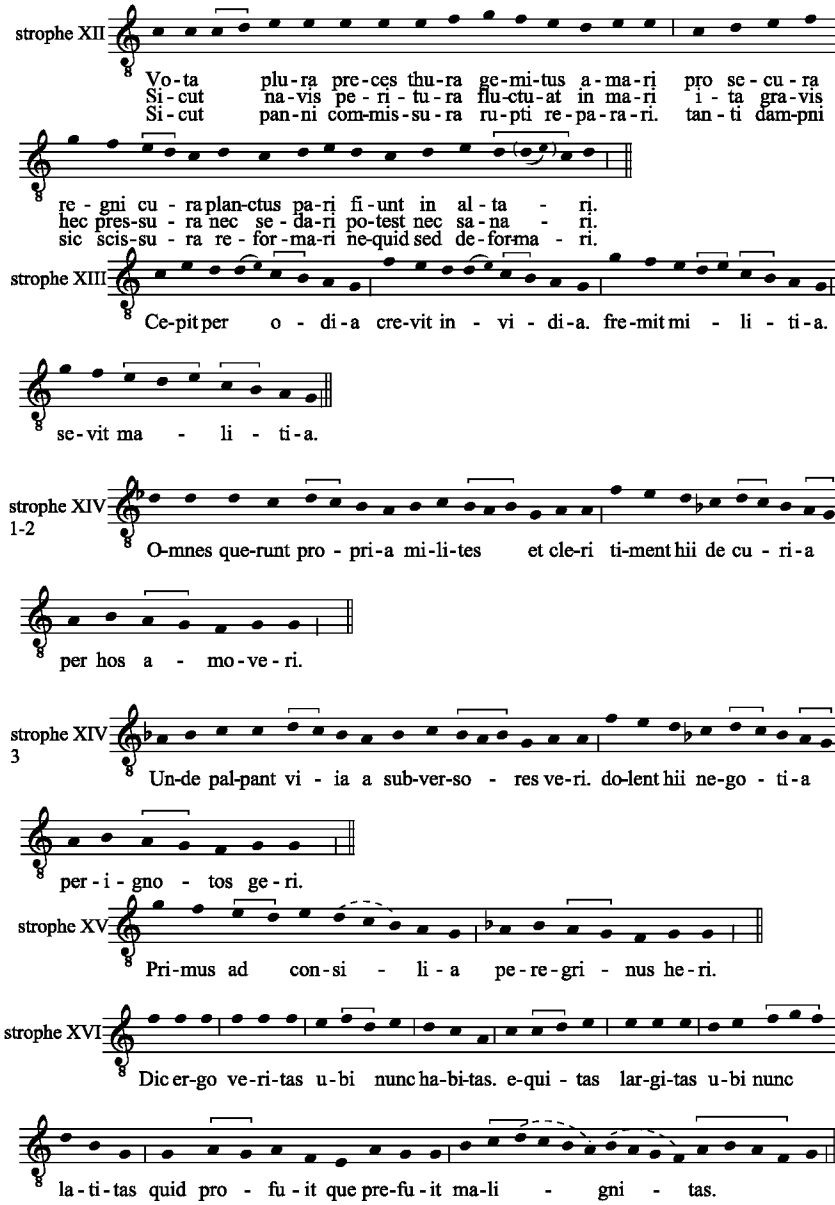
XV.35 Primus ad consilia peregrinus heri.

Le premier pour les conseils, était hier un étranger.

XVI.36 Dic ergo veritas ubi nunc habitas. equitas largitas ubi nunc latitas quid profuit que prefuit malignitas.

Dis enfin, vérité, où résides-tu maintenant ? justice, générosité, où es-tu cachée ? Qu'a-t-elle apporté, cette méchanceté, qui prédomine ?

strophe I
Ve-ri-tas e-qui-tas lar-gi - tas cor-ru-it. fal-si - tas pra-vi-tas par-ci-tas
Ca-ri-tas ca-sti-tas pro-bi - tas vi-lu-it. va-ni - tas fe-di-tas vi-li-tas
Se-mi-tas ab-di-tas no-vi - tas cir-cu-it. so-li - tas co-gni-tas or-bi-tas
vi-gu-it. ur-ba - ni - tas e-va-nu - it.
cla-ru-it ru-sti - ci - tas pre-va-lu - it.
ar-gu-it. an-ti - qui-tas quas te-nu - it.
strophe II
Jus ra-ti-o di-scre - ti-o con-cor-di-e com-mu-ni-o. com-pas-si-o
Vis ul-ti-o pre-sum - pti-o di-scor-di-e con-ten-ti-o su-spi-ti-o
Fraus fi-cti-o se-du - cti-o ru-sti-ti-e sub pal-li-o am-bi-ti-o
cor-re-cti-o mi-se-ri-e. pro-te-cti-o pro-scri-bi-tur e-xi-li-o.
de-tra-cti-o ca-lum-pni-e ve-xa-ti-o ni-tun-tur pa-tro-ci-ni-o.
pro-di-ti-o sub ci-ne-re ci-li-ti-o vir-tu-tis gau-dent pre-ti-o.
strophe III
1-2
A-va-ri-ti - a que-rit spo-li - a qui-a pro-pri-a fa-cit com-mu-ni-a.
De lu-xu-ri - a tor-por oc-ci - a vi-a de-vi-a re-pit ve-cor-di-a.
strophe III
3
De su-per-bi - a li-vor o-di - a tri-a vi-ti-a tra-hunt o-mni-a.
strophe IV
La-tet du-bi-e ma-li-ti-e fer-bu-ra
strophe V
Ze-li spe-ti-e fraus ca-lum-pni-e iu-sti-ti-e fi-gu-ra.
Tri-stis fa-ti-e vul-tus ma-ti-e y-po-cri-sis pi-ctu-ra.
A-mi-ti-ti-e sub ef-fi-gi-e ne-qui-ti-e stru-ctu-ra.
strophe VI
Iam pre-la-ti sunt pi-la-ti iu-de suc-ces-so-res pi-um ra-ti chri-stum pa-ti
ca-y-phe fau-to-res.


strophe VII
Dum co-gna-ti pre-ben-da - ti sur-gunt ad ho-no - res. pul-sant da-ti
Lic - te-ra-ti spe frau-da - ti e-gent post la-bo - res pro-bi-ta-ti
Non vo-ca-ti nec cre-a - ti pre-sunt iu - ni-o - res. vi mi-tra-ti
pau-per-ta - ti ho-sti-a do-cto-res.
ac e-ta - ti de-sunt pro-vi-so-res.
vi plan-ta - ti me-ri - tis mi-no-res.
strophe VIII
Ca-nes im-pru-den-ti-e a - vi-di mu-ti.
Su-es im-mun-di-ti-e lu - to pol-lu-ti.
Ti-gres a-va-ri-ti-e que - stum se-cu-ti.
strophe IX
Nul - li cu-sto-di-e fa-mi-li-e sed ni-mi-e stu-dent la - sci-vi-e
Non stant in a-ci-a a fa-ci-e con-tra-ri-e ce-dunt po - ten-ti-e
Ni - chil e-xi-mi-e con-stan-ci-e sed pro-pri-e ti-ment i - gna-vi-e.
cum in - glu-vi - e pro-cu-ran-de cu-ti.
pa - ti - en-ti - e scu-to de-sti - tu-ti.
plus pe - cu-ni - e stu-dentquam sa - lu-ti.
strophe X
Pre-ce pre-ti-o fit in-tru-si - o. nam pre-la-ti-o. ven-di-tur
Cle-ri con-ti-o ac re-li-gi - o fit op-pro-bi-o. ster-ni-tur
Nul-la stu-di-o fit pro-te-cti - o. iu-go ni-mi-o pre-mi-tur
e - mi-tur. nec of - fi-ci - o pu-dor est a-bu-ti.
sper-ni-tur pri-vi - le-gi - o da-to ser-vi-tu-ti.
le - di-tur quo-rum bra-chi - o so-lent es-se tu-ti.
strophe XI
O - mnis sta-tus im-mu-ta-tus gre-gis et pa-sto-ris con-tur-ba-tus
Nu-tat thro-nus dum pa-tro-nus nul-lus est ho-no-ris. ne-mo bo-nus
prin-ci-pa-tus re - gis iu-ni - o-ris.
por-tat ho-nus gra - ci-a mi - no-ris.


strophe XII
Vo-ta plu-ra pre-ces thu-ra ge-mi-tus a-ma-ri pro se-cu-ra
Si-cut na-vis pe-ri-tu-ra flu-ctu-at in ma-ri i-ta gra-vis
Si-cut pan-ni com-mis-su-ra ru-pti re-pa-ra-ri. tan-ti dam-pni
re-gni cu-ra plan-ctus pa-ri fi-unt in al-ta - ri.
hec pres-su-ra nec se-da-ri po-test nec sa-na - ri.
sic scis-su-ra re-for-ma-ri ne-quid sed de-for-ma - ri.
strophe XIII
Ce-pit per o-di-a cre-vit in-vi-di-a. fre-mit mi-li-ti-a.
se-vit ma-li-ti-a.
strophe XIV 1-2
O-mnes que-runt pro-pri-a mi-li-tes et cle-ri ti-ment hii de cu-ri-a
per hos a-mo-ve-ri.
strophe XIV 3
Un-de pal-pant vi-ia a sub-ver-so-res ve-ri. do-lent hii ne-go-ti-a
per-i-gno-tos ge-ri.
strophe XV
Pri-mus ad con-si-li-a pe-re-gri-nus he-ri.
strophe XVI
Dic er-go ve-ri-tas u-bi nunc ha-bi-tas. e-qui-tas lar-gi-tas u-bi nunc
la-ti-tas quid pro-fu-it que pre-fu-it ma-li-gni-tas.

N° 18 *Cum sit omnis caro fenum*	
Description	3 strophes avec refrain
Bibliothèque et cote	Londres, British Library, Egerton 274
Localisation dans le manuscrit	f°27v
Concordances avec les manuscrits musicaux	5 strophes : Évreux 39, f°3 4 strophes : Sab, f°146v
Concordances sans notation musicale	Bol.1563, f°9v Camb.Ee VI 29, f°42r Paris, BnF lat.5557, f°134v Vienne 4217, f°88v BnF lat.15163, f°219v (*Cum sit homo fenum*) Ox 1207, f°77 (Étienne Langton)
Matière musicale préexistante	
Contrafacta	
Fac simile	
Transcriptions	Anderson-NDcond. Gillingham AH 21, 214
Éditions du texte	AH 21, 95 Szövérffy PL 184, col. 1315-1316
Inventaires	Chevalier 4105 Anderson L3 Falck n°76
Littérature	H. Husmann, « Ein Faszikel Notre-Dame Kompositionen auf Texte des Pariser Kanzlers Philipp in einer dominikaner Handschrift (Rom, Santa Sabina XIV L3) », *AfM*, 24 (1967), p. 1-23.

1. Cum sit omnis caro fenum
et post fenum fiat cenum.
homo quid extolleris
cerne quid es et quid eris
modo flos es sed verteris
in favillam cyneris.

Terram teris terram geris
et in terram reverteris
qui de terra sumeris.

Comme toute chair est herbe
et après l'herbe devient fange,
Homme, pourquoi t'exalter ?
Vois ce que tu es et ce que tu seras.
Tu es comme la fleur mais tu te changeras en
poussière de cendre.

Tu foules la terre, tu portes la terre,
et tu es rendu à la terre,
toi qui es pris de la terre.

2. Per etatum incrementa
immo magis detrimenta
ad non esse traheris
sicut umbra cum declinat
vita fugit et festinat
claudit meta funeris.

Terram...

Avec les progrès de l'âge,
ou bien plutôt les pertes,
tu es entraîné au non-être,
comme l'ombre quand elle décline,
la vie fuit et se hâte.
La borne de la mort achève.

3. Homo dictus es ab humo
cito transis quia fumo
similis effectus es
homo nascens cum merore
vitam ducens in labore
et cum metu moreris.

Terram...

Homme, tu tires ton nom de l'humus,
tu passes rapidement, parce que
tu as été fait semblable à la fumée.
Homme, naissant dans la douleur,
menant ta vie dans le travail
et tu meurs dans la peur.

4. O sors gravis. o sors dura.[1]
o lex dira. quam natura
promulgavit miseris.
homo nascens cum merore.
vitam ducens in labore.
et cum metu moreris.

Terram…

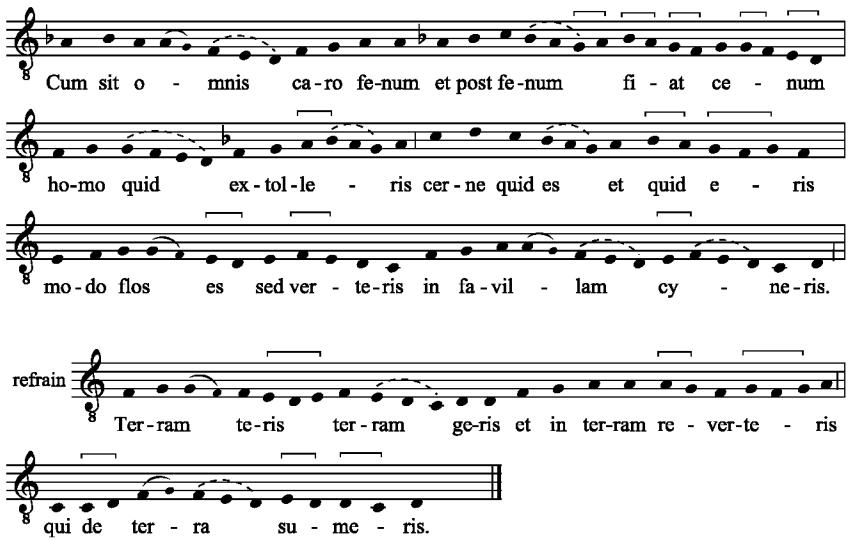
O destin pesant, o sort âpre,
o loi terrible que la nature
a instituée pour les misérables.
Homme, naissant dans la douleur,
menant ta vie dans le travail
et tu meurs dans la peur.

1. Les strophes 4 et 5 sont rapportées dans le ms Évreux 39.

5. Ergo si scis qualitatem
tue sortis. voluptatem
carnis. quare sequeris
memento te moriturum.
et post mortem id messurum
quod hic seminaveris.

Donc, si tu connais l'état
de ton sort, la volupté
de la chair, pourquoi les suis-tu ?
Souviens-toi que tu es destiné à mourir
et qu'après la mort, tu devras récolter
ce que tu auras semé.

Terram…


Cum sit o - mnis ca-ro fe-num et post fe-num fi - at ce - num
ho-mo quid ex-tol-le - ris cer-ne quid es et quid e - ris
mo-do flos es sed ver - te-ris in fa-vil - lam cy - ne-ris.
refrain
Ter-ram te-ris ter-ram ge-ris et in ter-ram re - ver-te - ris
qui de ter - ra su - me - ris.

N°19 *Suspirat spiritus*	
Description	8 strophes
Bibliothèque et cote	Londres, British Library, Egerton 274
Localisation dans le manuscrit	f°39v-40
Concordances avec les manuscrits musicaux	
Concordances sans notation musicale	Prague, f°38
Matière musicale préexistante	*Amour dont sui espris me semont de chanter* (Blondel de Nesle) *L'amours dont sui espris de chanter me semont* (Gautier de Coinci)
Contrafacta	Voix inférieure de *Procurans odium* (F, f°226, Ma, f°124, texte : CB, f°47v) et *Purgator criminum* (W1, f°73, texte : OxAdd, f°65, Ox Rawl, f°15)
Fac simile	
Transcriptions	Anderson-NDcond. Gillingham Fr. Gennrich, *Lateinische Liedkontrafaktur*, Darmstadt, 1956, vol. II, p. 19. H. Tischler (éd.), *Trouvère Lyrics with Melodies*, vol. 10, *CMM* 107, Neuhausen, 1997, n°888.
Éditions du texte	AH 21, 110 Szövérffy
Inventaires	Anderson L6 Falck n°344
Littérature	H.-H. Räkel, *Die musikalische Erscheinungsform der Trouvèrepoesie*, Bern-Stuttgart, 1977, p. 120-122.

1. Suspirat spiritus
murmurat ratio
erumpunt gemitus
querelas audio
dic homo preditus
mentis arbitrio
cur taces subditus
carnis contagio.

L'esprit soupire,
la raison murmure,
les gémissements éclatent.
J'entends les plaintes.
Dis, Homme, toi qui es doté
du discernement de la pensée,
pourquoi te tais-tu, assujetti
à la contagion de la chair ?

2. Natura duplici
homo componeris
ex parte simplici
deo coniungeris
cum ergo subici
carni te pateris
sordibus affici.
brutum efficeris.

D'une nature double,
Homme, tu es composé :
par ta partie simple,
tu es uni à Dieu.
Quand donc tu souffres
d'être soumis à la chair
et affecté par les impuretés,
tu fais la bête.

3. Cum dei bonitas
formavit hominem
impressit trinitas
suam ymaginem
tenet hec dignitas
suppremum cardinem.
sed tua pravitas
pervertit ordinem.

Quand la bonté de Dieu
modela l'homme,
la trinité marqua
son image.
Cette dignité tient
le pivot suprême
mais ta perversité
ruine l'ordre.

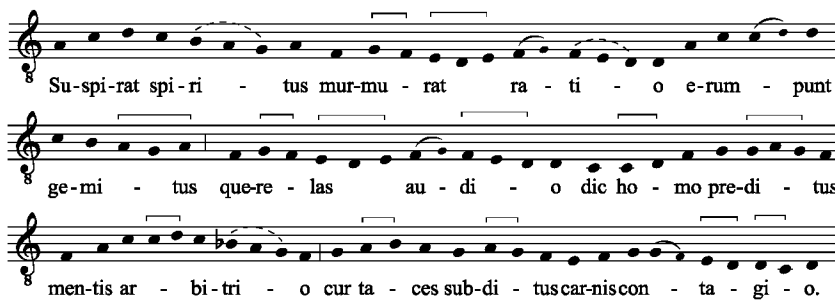
4. Cui rident pocula.
cui splendent epule.
syndones specula.
purpura gemmule.
cui paras singula.
mihi vel famule.
recumbit famula.
servitur emule.

À qui sourient les coupes ?
Pour qui brillent les mets,
les étoffes, les miroirs,
la pourpre, les petites pierres précieuses ?
Pour qui les prépares-tu ?
Pour moi ou pour l'esclave ?
La servante se couche,
mise au service de sa rivale.

5. Ancilla pascitur
inops esurio.
potu reficitur
arida sitio.
purpura tegitur
nuda deficio.
ordo pervertitur
perit conditio.

La servante se nourrit,
pauvre je suis affamée.
Elle peut se désaltérer,
j'ai ardemment soif.
Elle est couverte de pourpre,
je vais nue.
L'ordre est inversé,
la situation périt.

6.	Dei iustitia inter nos iudicet agar convicia pro sara vindicet et cui nequitia ysmael displicet. ysaac gaudia risus multiplicet.	Que la justice de Dieu entre nous juge ! Qu'Agar reprenne les remontrances à la place de Sara ; et celui à qui Ismaël déplaît par son mauvais caractère, qu'Isaac multiplie pour lui les joies du rire.
7.	Quid in iudicio dicere poteris cum fiet questio que me contempseris de tuo vitio quicquid responderis deseret ratio quam modo deseris.	Que pourras-tu dire au jugement, quand adviendra l'interrogatoire, toi qui m'as négligée ? Quoi que tu répondes de ton vice, la raison désertera, toi qui viens de déserter.
8.	Ad tui respice ceptri dominium tam carnem subite quam carnis vicium a iusto iudice exit iudicium. ancillam eice et eius filium.	Regarde la propriété de ton trône. Supporte tant la chair que le vice de la chair. Le jugement provient du juge juste. Chasse la servante et son fils.

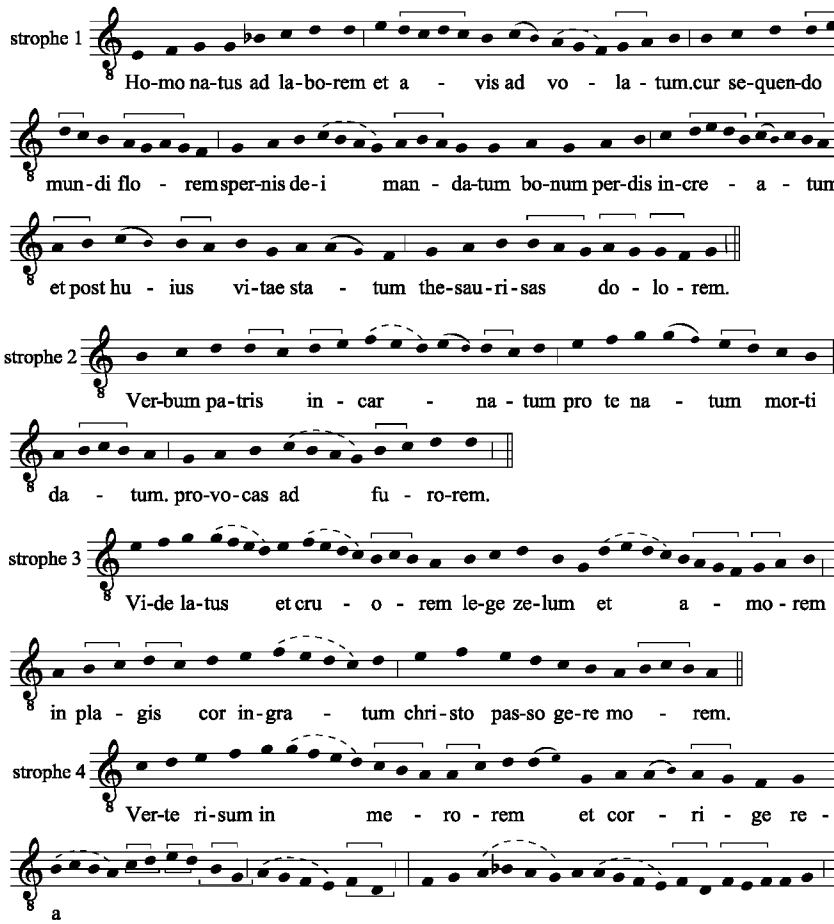

Su-spi-rat spi-ri - tus mur-mu-rat ra-ti - o e-rum - punt
ge-mi - tus que-re-las au-di - o dic ho-mo pre-di - tus
men-tis ar - bi-tri - o cur ta - ces sub-di - tus car-nis con - ta - gi - o.

N°20 *Homo natus ad laborem / et avis*

Description	1 strophe
Bibliothèque et cote	Londres, British Library, Egerton 274
Localisation dans le manuscrit	f°42
Concordances avec les manuscrits musicaux	
Concordances sans notation musicale	
Matière musicale préexistante	
Contrafacta	
Fac simile	
Transcriptions	Anderson-NDcond.
Éditions du texte	AH 21, 197
Inventaires	Chevalier 7976 Anderson L7 Falck n°159
Littérature	R. Baltzer, « Thirteenth Century Illuminated Manuscripts and the Date of the Florence Manuscript », *JAMS*, 25 (1972), p. 1-18.

1.	Homo natus ad laborem. et avis ad volatum. cur sequendo mundi florem spernis Dei mandatum bonum perdis increatum et post huius vite statum thesaurizas dolorem.	Homme, né pour le labeur comme l'oiseau pour le vol ; Pourquoi, en poursuivant la fleur du monde, dédaignes-tu le commandement divin ? Tu perds le bien incréé et après l'état de cette vie, tu accumules la douleur.
2.	Verbum patris incarnatum pro te natum morti datum. provocas ad furorem.	Le verbe incarné du père qui, pour toi, est né et a été donné à la mort, tu le provoques à la fureur.
3.	Vide latus et cruorem lege zelum et amorem in plagis cor ingratum Christo passo gere mortem[1].	Vois la côte et de sang, lis le zèle et l'amour dans les blessures, cœur ingrat. Obéis au Christ souffrant.
4.	Verte risum in merorem et corrige rea [tum][2]	Change le rire en tristesse et redresse ta faute.

1. Lire *morem*
2. Dernière syllabe du mélisme manquante dans LoB. Suggestion des *AH*.


strophe 1
Ho-mo na-tus ad la-bo-rem et a - vis ad vo - la - tum.cur se-quen-do
mun-di flo - rem sper-nis de-i man - da-tum bo-num per-dis in-cre - a - tum
et post hu - ius vi-tae sta - tum the-sau-ri-sas do - lo - rem.
strophe 2
Ver-bum pa-tris in - car - na - tum pro te na - tum mor-ti
da - tum. pro-vo-cas ad fu - ro-rem.
strophe 3
Vi-de la-tus et cru - o - rem le-ge ze-lum et a - mo - rem
in pla - gis cor in-gra - tum chri-sto pas-so ge-re mo - rem.
strophe 4
Ver-te ri-sum in me - ro - rem et cor - ri - ge re -
a

Glossaire musical

Cauda : très long mélisme dans un conduit. Les *caudae* sont souvent situées en début ou fin de strophe ou de pièce.

Clausule : passage d'*organum* pendant lequel les voix évoluent en style note-contre-note, par opposition au reste de la composition qui est très mélismatique. Les clausules ont aussi été notées dans les manuscrits musicaux indépendamment de leur *organum* d'origine, pour devenir de courtes compositions.

Conduit (*conductus*) : terme employé à partir du XII^e^ siècle pour désigner des compositions polyphoniques ou monodiques sur un texte latin (*rithmus*). L'étymologie du mot et les indications fournies par certaines pièces et certaines sources du XII^e^ siècle suggèrent un lien fort avec les déplacements dans la liturgie. Cette fonctionnalité n'est pas généralisée et se perd pour le répertoire du XIII^e^ siècle.

Finale : note qui détermine le mode mélodique dans le système des huit modes ecclésiastiques. Le mode est authente lorsque la mélodie évolue dans l'octave au-dessus de la finale. Le mode est plagal lorsque la mélodie évolue de part et d'autre de la finale.

Mélisme : passage mélodique composé de plusieurs notes consécutives pour une seule syllabe.

Monodie : composition musicale qui ne comporte qu'une seule mélodie, par opposition à la polyphonie. La monodie peut être chantée par un soliste ou par un chœur à l'unisson.

Motet : À l'origine, il s'agit d'une clausule à laquelle un texte a été ajouté. Au XIII^e^ siècle, la pratique se diversifie par l'usage de plusieurs textes simultanés.

Musica mensurabilis : nom utilisé par les théoriciens à partir du XIII^e^ siècle pour désigner la musique polyphonique régie par le système des modes rythmiques.

Organum : au sens large, toute polyphonie ajoutée au chant liturgique depuis le IX^e^ siècle. Pour le XII^e^ et XIII^e^ siècle, il s'agit de longues compositions construites à partir d'une teneur liturgique à laquelle on ajoute une à trois voix dont le rythme devient progressivement mesuré.

Prosule : composition qui résulte de l'ajout de texte sur une musique mélismatique préexistante.

Séquence : composition ajoutée à l'alléluia de la messe. Sa forme assemble très souvent les vers ou les strophes deux à deux sur une même mélodie, si bien que le terme est aussi utilisé pour désigner une composition de forme binaire. On parle alors de « forme séquence », notamment dans le cadre du répertoire des conduits.

Teneur : 1) Note de récitation psalmodique, deuxième note d'appui du mode après la finale. 2) Pour un *organum*, une clausule ou un motet, il s'agit de la voix liturgique empruntée qui sert de base à la composition nouvelle.

Théorie des modes rythmiques : système proposé par les théoriciens de la musique du XIII^e^ siècle (notamment Jean de Garlande) pour comprendre et noter les pratiques rythmiques de la polyphonie. Il s'agit de signifier les alternances de valeurs (longues et brèves) par la forme des ligatures et un ensemble de règles. Les théoriciens décrivent ainsi six modes rythmiques.

Trope : pratique d'embellissement de la liturgie par ajout de texte et/ou de mélodie au plain-chant.

Bibliographie

1. Éditions de textes

1.1 Auteurs

Adam de Salimbene, *Cronica*, éd. G. Scalia, *CCCM* 125, Turnhout, 1999.

Alain de Lille, *Summa de arte praedicatoria*, *PL* 210, col. 109-198.

Anonyme, *Rhétorique à Hérennius*, éd. G. Achard, Paris, 1989, rééd. 1997.

« Anonyme iv », *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, éd. Fr. Reckow, Wiesbaden, 1967.

Augustin, *De doctrina christiana*, éd. M. Moreau, *Bibliothèque augustinienne*, vol. 11/2, Paris, 1997.

Biblia sacra iuxta vulgatam versionem, éd R. Weber, B. Fischer et al., Stuttgart, 1969.

Cicéron, *De inventione*, éd. G. Achard, Paris, 1994.

Gervais de Melkley, *Ars poetica*, éd. H.-J. Gräbener, Münster, 1965.

Guillaume d'Auvergne, « Un manuel de prédication médiévale : Le ms. 97 de Bruges », éd. A. De Poorter, *Revue néo-scolastique de philosophie*, 25 (1923), p. 192-209.

Henri d'Andeli, *Les* Dits *d'Henri d'Andeli*, éd. A. Corbellari, 2 vol., Paris, 2003.

——, *Œuvres de Henri d'Andeli*, éd. A. Héron, Paris, 1881, reimpr. Genève, 1974.

Horace, *Ars poetica*, éd. L. Herrmann, Bruxelles, 1951.

Jean de Garlande (grammairien), *The « Parisiana Poetria » of John of Garland*, éd. Tr. Lawler, New Haven-Londres, 1974.

Jean de Garlande (théoricien de la musique), *Johannes de Garlandia : De mensurabili musica*, éd. E. Reimer, 2 vol., Wiesbaden, 1972.

JEAN DE GROUCHY, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht*, éd. E. Rohloff, 2 vol., Leipzig, 1943.

MATTHIEU DE VENDÔME, *Mathei Vindocinensis opera : Ars versificatoria*, éd. Fr. Munari, vol. 3, Rome, 1988.

MARBODE DE RENNES, *De ornamentis verborum*, éd. R. Leotta, Florence, 1998.

PIERRE LE CHANTRE, *Petri Cantoris Parisiensis Verbum adbreviatum : textus conflatus*, éd. M. Boutry, *CCCM* 196, Turnhout, 2004.

PHILIPPE LE CHANCELIER, *Philippi de Greve cancellarii Parisiensis in Psalterium Davidicum CCCXXX Sermones*, éd. J. Bade, Paris, 1523.

——, *Philippi Cancellarii Parisiensis Summa de bono*, éd. N. Wicki, 2 vol., Berne, 1985.

QUINTILIEN, *Institutio oratoria*, éd. J. Cousin, 7 vol., Paris, 1975.

THOMAS DE CANTIMPRÉ, *Bonum universale de apibus*, éd. G. Colveneer, Douai, 1627.

——, *Les exemples du* Livre des abeilles, éd. H. Platelle, Turnhout, 1997.

WALTER ODINGTON, *Summa de speculatione musicae*, éd. Fr. Hammond, Rome, 1970.

1.2 Anthologies et collections de textes

BOURGAIN, Pascale (éd.), *Poésie lyrique latine du Moyen Age*, Paris, 2000.

COUSSEMAKER, Edmond de (éd.), *Scriptorum de Musica Medii Aevi*, 4 vol., Paris, 1865.

DENIFLE, Henri et CHATELAIN, Émile (éd.), *Chartularium Universitatis Parisiensis*, 4 vol., Paris, 1889.

DREVES, Guido Maria et BLUME, Clemens (éd.), *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 56 vol., Leipzig, 1886-1908.

FARAL, Edmond (éd.), *Les arts poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Paris 1924.

GUÉRARD, Benjamin (éd.), *Cartulaire de l'église Notre-Dame de Paris*, Paris, 1850.

Hilka, Alfons et Schumann, Otto (éd.), *Carmina Burana*, Heidelberg, 1930.
Raby, Frederic J. E (éd.), *The Oxford Book of Medieval Latin Verse*, Oxford, 1959.
Szövérffy, Joseph (éd.), *Lateinische Conductus-Texte des Mittelalters*, Ottawa, 2000.
Wolff, Étienne (éd.), *Carmina Burana*, Paris, 1995.

1.3 Fac-similés

Bischoff, Bernhard, (éd.), *Faksimile-Ausgabe des Handschrift Clm 4660 und Clm 4660a*, New York, 1967.
Dittmer, Luther (éd.), *A Central Source of Notre-Dame Polyphony*, New York, 1959.
—— (éd.), *Wolfenbüttel 1099 (1206)*, New York, 1960.
—— (éd.), *Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteo 29,1*, 2 vol., New York, 1966-1967.
Roesner, Edward H. (éd.), *Antiphoniarium seu Magnus liber organi de graduali et antiphonario : color microfiche ed. of the ms., Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteus 29.1*, Munich, 1996.
Roesner, Edward H., Avril, François et al. (éd.), *Le Roman de Fauvel in the Edition of Mesire Chaillou de Pesstain : A Reproduction in Facsimile of the Complete Manuscript, Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Français 146*, New York, 1990.

1.4 Éditions musicales

Anderson, Gordon A. (éd.), *The Latin Compositions in Fascicules VII and VIII of the Notre Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstadt 1099 (1206)*, 2 vol., New York, 1968.
—— (éd.), *Motets of the Manuscript La Clayette*, *CMM* 68, 1975.
—— (éd.), *Compositions of the Bamberg Manuscript*, *CMM* 75, 1977.
—— (éd.), *Notre Dame and Related Conductus, Opera Omnia*, 11 vol., Henryville, 1981.
Gillingham, Bryan (éd.), *Secular Medieval Latin Song : An Anthology*, Ottawa, 1993.
Gennrich, Friedrich (éd.), *Lateinische Liedkontrafaktur. Eine Auswahl lateinischer Conductus mit ihren volkssprächigen Vorbildern*, Darmstadt, 1956.
Payne, Thomas B. (éd.), *Philipp the Chancellor. Motets dans Prosulas*, Middleton, 2011.

ROESNER, Edward H. (éd.), *Le Magnus Liber Organi de Notre-Dame de Paris*, 6 vol., Monaco, 1993-2003.
ROKSETH, Yvonne (éd.), *Polyphonies du XIII^e siècle*, Paris, 1939.
ROSENBERG, Samuel N. et TISCHLER, Hans (éd.), *The Monophonic Songs in the Roman de Fauvel*, Lincoln, 1991.
SCHRADE, Leo (éd.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Monaco, 1956.
TISCHLER, Hans (éd.), *The Earliest Motets (to circa 1270), A Complete Comparative Edition*, 3 vol., Yale, 1982.
—— (éd.), *Trouvère Lyrics with Melodies*, 15 vol., Neuhausen, 1997.
—— (éd.), *Conductus and Contrafacta*, Ottawa, 2001.
—— (éd.), *The Earliest Polyphonic Art Music*, 2 vol., Ottawa, 2005.

2. OUVRAGES SUR LE CONTEXTE HISTORIQUE, CULTUREL ET THÉOLOGIQUE

AERTSEN, Jan A., « The Beginning of the Doctrine of the Trancendentals in Philip the Chancellor (ca. 1230) », *Mediaevalia, Textos e Estudos*, 7-8 (1995), p. 269-286.
BALDWIN, John, *Masters, Princes and Merchants. The Social Views of Peter the Chanter and his Circle*, 2 vol., Princeton, 1970.
——, « The Image of the Jongleur in Northern France around 1200 », *Speculum*, 72 (1997), p. 635-663.
——, *Paris 1200*, Paris, 2006.
BATAILLON, Louis-Jacques, *La prédication au XIII^e siècle en France et Italie*, Ashgate, 1993.
BENSON, Robert L., CONSTABLE, Giles et al. (éd.), *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Cambridge, 1982.
BÉRIOU, Nicole, « La reportation des sermons parisiens à la fin du XIII^e siècle », *Medioevo e Rinascimento*, 3 (1989), p. 87-123.
——, « La Madeleine dans les sermons parisiens du XIII^e siècle », *La Madeleine (VIII^e-XIII^e siècle), Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, 104/1 (1992), p. 269-340.
——, « La prédication de croisade de Philippe le Chancelier et d'Eudes de Châteauroux en 1226 », *La prédication en Pays d'Oc (XII^e-début XV^e siècle)*, Toulouse, 1997, p. 85-109.
——, *L'avènement des maîtres de la Parole, la prédication à Paris au XIII^e siècle*, 2 vol., Paris, 1998.

——, « Les instruments de musique dans l'imaginaire des prédicateurs », in M. Clouzot (éd.), *Les représentations de la musique*, *Cahiers du Musée de la Musique*, 6, Paris, 2005, p. 108-119.

——, « *Pellem pro pelle*. Les sermons pour la fête de saint Barthélemy au XIII^e siècle », *La pelle umana. The Human Skin*, Florence, 2005, p. 267-284.

BÉRIOU, Nicole et D'AVRAY, David, *Modern Questions about Medieval Sermons. Essays on Marriage, Death, History and Sanctity*, Spoleto, 1994.

BERLIOZ, Jacques, « Quand dire c'est faire. *Exempla* et confession chez Etienne de Bourbon († vers1261) », in *Faire croire, modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle*, *Collection de l'École française de Rome*, 51, Rome, 1981, p. 299-335.

——, « La mémoire du prédicateur, recherches sur la mémorisation des récits exemplaires (XIII^e-XV^e siècles) », *Temps, mémoire, tradition au Moyen Age, actes du XIII^e congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, Aix-en-Provence, 4-5 juin 1982*, Aix-en-Provence, 1983, p. 159-183.

BIANCI, Luca, *Censure et liberté intellectuelle à l'Université de Paris (XIII^e-XIV^e siècles)*, Paris, 1999.

BOURGAIN, Louis, *La chaire française au XII^e siècle d'après les manuscrits*, Paris, 1879.

BOURIN-DERRUAU, Monique, *Temps d'équilibres, temps de ruptures : XIII^e siècle*, Paris 1990.

BRANNER, Robert, « The Johannes Grusch Atelier and the Continental Origins of the William of Devon Painter », *The Art Bulletin*, 54, (1972), p. 24-30.

——, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint-Louis*, Berkeley, 1977.

BREMOND, Claude, LE GOFF, Jacques et al., *L' « exemplum »*, *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, 40, Turnhout, 1982.

BRISCOE, Marianne, *Artes Praedicandi*, *Typologie des sources du Moyen Age Occidental*, 61,Turnhout, 1992.

BULTOT, Robert, *La doctrine du mépris du monde en Occident, de S. Ambroise à Innocent III*, t. 4, Louvain, 1963.

——, *La Chartula et l'enseignement du mépris du monde dans les écoles et les universités médiévales*, Spoleto, 1967.

—— (éd.), *Les genres littéraires dans les sources théologiques et philosophiques médiévales. Définition, critique et exploitation*,

Actes du colloque international de Louvain-La-Neuve, 25-27 mai 1981, Louvain-la Neuve, 1982.

CALLUS, Daniel A., « Philip the Chancellor and the *De Anima* ascribed to R. Grosseteste », *Medieval and Renaissances Studies*, 1 (1941), p. 105-107.

CARRUTHERS, Mary, *The Book of Memory : a Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, 1990, trad. française : Paris, 2002.

——, *The Craft of Thought, Meditation, Rhetoric, and the Making of Images*, Cambridge, 1998, trad. française : Paris, 2002.

CEVA, Vittorio da, *De Fide, ex Summa Philippi Cancellarii, †1236*, Rome, 1961.

CHARLAND, Thomas-M., *Artes praedicandi, contribution à l'histoire de la rhétorique au Moyen Âge*, Paris, 1936.

CHÂTILLON, Jean, « Le mouvement théologique dans la France de Philippe Auguste », in R.-H. Bautier, *La France de Philippe Auguste, le temps des mutations. Actes du colloque international organisé par le CNRS (Paris 29 septembre-4 octobre 1980)*, Paris, 1982, p. 881-902.

CONSTABLE, Giles, « The Language of Preaching in the Twelfth Century », *Viator*, 25 (1994), p. 131-152.

D'AVRAY, David, *The Preaching of the Friars: Sermons diffused from Paris before 1300*, Oxford, 1985.

DAHAN, Gilbert, *L'exégèse de la Bible en Occident médiéval, XII^e^-XIV^e^ siècle*, Paris, 1999.

——, *Lire la Bible au Moyen Âge : essais d'herméneutique médiévale*, Genève, 2009.

DALES, Richard C., « Early Latin Discussions of the Eternity of the Word in the Thirteenth Century », *Traditio*, 43 (1987), p. 171-197.

DAUNOU, Pierre-Claude-François, « Philippe de Grève, chancelier de l'Église de Paris », *Histoire littéraire de la France*, t. 18, 1835, p. 184-191.

DAVY, Marie-Madeleine, *Les sermons universitaires parisiens de 1230-1231*, Paris, 1931.

DELUMEAU, Jean (éd.), *Histoire vécue du peuple chrétien*, Toulouse, 1979.

——, *Le péché et la peur, la culpabilisation en Occident, XIII^e^-XVIII^e^ siècles*, Paris, 1983.

DESSI, Rosa Maria et LAUWERS, Michel (éd.), *La parole du prédicateur, V^e^-XV^e^ siècle*, Nice, 1997.

DOUCET, Victorin, « À travers le manuscrit 434 de Douai », *Antonianum*, 27 (1952), p. 531-580.

EVANS, Gillian R., « The Book of Experience : Alan of Lille's Use of the Classical Rhetorical Topos in his Pastoral Writtings », *Analecta Cisterciensia*, 32 (1976), p. 113-121.

FERET, Pierre, *La faculté de théologie de Paris et ses docteurs les plus célèbres*, 1, Moyen Âge, 1894, p. 232-237.

FERRUOLO, Stephen C., *The Origins of the University. The Schools of Paris and their Critics. 1100-1215*, Stanford, 1985.

FORNI, Alberto, « La 'nouvelle prédication' des disciples de Foulques de Neuilly : intentions, techniques et réactions », in *Faire croire, modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle, Collection de l'École française de Rome*, 51, Rome, 1981, p. 19-37.

GABRIEL, Astrik L., « Conflict between the Chancellor and the University of Masters and Students at Paris during the Middle Ages », in A. Zimmermann (éd.) *Die Auseinandersetzungen an der pariser Universität im XIII. Jahrhundert*, *Miscellanea Mediaevalia*, 10, Berlin, 1976, p. 106-154.

GILSON, Étienne, « Michel Menot et la technique du sermon médiéval », *Revue d'histoire franciscaine*, 2 (1925), p. 301-350.

GLORIEUX, Palémon, « Les 572 questions du manuscrit de Douai 434 », *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 10 (1938), p. 123-152 et 225-267.

——, « La *Summa Duacensis* », *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 12 (1940), p. 104-135.

GRABMANN, Martin, *Die Geschichte der scholastischen Methode*, t. 2, Freiburg, 1911.

HASKINS, Charles, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge, 1933.

HOUSER, Rolle E., *The Cardinal Virtues : Aquinas, Albert, and Philip the Chancellor*, Toronto, 2004.

HUNT, Tony, « De la chanson au sermon : *Bele Aelis* et *Sur la rive de la mer* », *Romania*, 104 (1983), p. 433-456.

KEELER, Léo W., *Ex Summa Philippi Cancellarii Questiones de anima*, Aschendorff, 1937.

LANGLOIS, Charles V., « Le Chancelier Philippe », *Revue politique et littéraire, Revue bleue*, 5^e série, 8 (1907), p. 609-612 et 646-650.

LE GOFF, Jacques, *Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris, 1957.

LECLERQ, Jean, « Sermon de Philippe le Chancelier sur S. Bernard », *Cîteaux*, 16 (1965), p. 208-213.

LECOY DE LA MARCHE, Albert, *La chaire française au Moyen Age, spécialement au XIII^e siècle*, Paris, 1886.

LEMOINE, Michel (éd.), *Notre-Dame de Paris, un manifeste chrétien (1160-1230), colloque organisé à l'Institut de France le vendredi 12 décembre* 2003, Turnhout, 2004.

LERNER, Robert E., « Weltklerus und religiöse Bewegung im 13. Jahrhundert, das Beispiel Philipps des Kanzlers », *Archiv für Kulturgeschichte*, 51 (1969), p. 94-108.

——, « Philip the Chancellor greets the Early Dominicans in Paris », *Archivum fratrum praedicatorum*, 77 (2007), p. 5-17.

LONGÈRE, Jean, « Le vocabulaire de la prédication », *La lexicographie du latin médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen Âge : Paris 18-21 octobre 1978*, Paris, 1981, p. 303-320.

——, *La prédication médiévale*, Paris, 1983.

LOTTIN, Odon, « Le créateur du traité *De synderesis* », *Revue néo-scolastique de philosophie*, 29 (1927), p. 197-222.

——, « L'influence littéraire du Chancelier Philippe sur les théologiens préthomistes », *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 2 (1930), p. 311-326.

——, *Psychologie et morale aux XII^e et XIII^e siècles*, 4 vol., Louvain-Gembloux, 1942.

LUBAC, Henri de, *Exégèse médiévale, les quatre sens de l'écriture*, 4 vol., Paris, 1959.

MAIER, Christoph, « Crisis, Liturgy and the Crusade in the 12th and 13th Centuries », *The Journal of Ecclesiastical History*, 98 (1997), p. 626-657.

MCCLUSKEY, Colleen, « The Roots of Ethical Voluntarism », *Vivarium*, 39/2 (2001), p. 185-208.

MEYLAN, Henri, « Les « Questiones » de Philippe le Chancelier », *Positions de thèses de l'École des chartes*, Paris, 1927.

MORENZONI, Franco, *Des écoles aux paroisses. Thomas de Chobham et la promotion de la prédication au début du XIII^e siècle*, Paris, 1995.

——, « La littérature des *artes praedicandi* de la fin du XII^e au début du XV^e », in St. Ebbensen (éd.), *Geschichte der Sprachtheorie*, vol. 3, Tübingen, 1995, p. 339-259.

MUESSIG, Carolyn (éd.), *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*, Leiden-Boston-Cologne, 2002.

——, « Sermon, Preacher and Society in the Middle Ages », *Journal of Medieval History*, 28 (2002), p. 73-91.

PARÉ, Gérard, BRUNET, Adrien et al., *La Renaissance du XII^e siècle ; les écoles et l'enseignement*, Paris, 1933.

POTTS, Timothy C., *Conscience in Medieval Philosophy*, Cambridge, 1980.

POUILLON, Henri, « Le premier traité des propriétés transcendantales, la *Summa de bono*, du Chancelier Philippe », *Revue néo-scolastique de philosophie*, 42 (1939), p. 40-77.

PRINCIPE, Walter H., *Philip the Chancellor, Theology of the Hypostatic Union*, Toronto, 1975.

QUADLBAUER, Franz, *Die Antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter*, Cologne, 1962.

RASHDALL, Hastings, *The Universities of Europe in the Middle Ages*, Londres, 1936.

RICHÉ, Pierre et VERGER, Jacques, *Des nains sur des épaules de géants. Maîtres et élèves au Moyen Âge*, Paris, 2006.

ROBERTS, Phyllis B., « Medieval University Preaching : The Evidence in the Statutes », in J. Hamesse (éd.), *Medieval Sermons and Society: Cloister, City, University*, Louvain-la-Neuve, 1998, p. 317-328.

SCHNEYER, Johannes Baptist, *Die Sittenkritik in den Predigten Philipps des Kanzlers*, Münster, 1962.

——, *Repertorium der lateinischen Sermones des Mittelalters für die Zeit von 1150-1350*, 11 vol., Münster, 1972.

SPATZ, Nancy K., *Principia : A Study and Edition of Inception Speeches Delivered before the Faculty of Theology at the University of Paris c.1180-1286*, Ph.D. Diss., Cornell University, 1992

——, « Imagery in University Inception Sermons », in J. Hamesse (éd.), *Medieval Sermons and Society: Cloister, City, University*, Louvain-la-Neuve, 1998, p. 329-342.

TORRELL, Jean-Pierre, « La *Summa duacensis* et Philippe le Chancelier. Contribution à l'histoire du traité de la prophétie », *Revue thomiste*, 75 (1975), p. 67-94.

TROTTMAN, Christian, « *Comedit, deditque viro suo.* La syndérèse entre sensualité et intellect dans la théologie morale au tournant du second quart du XIII^e siècle », *Corpo e Anima, sensi interni e intelletto dai secoli XIII-XIV ai post-cartesiani e spinoziani*, Turnhout, 2005, p. 161-187.

VALOIS, Noël, *Guillaume d'Auvergne, sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1880.

VERGER, Jacques, *Les Universités au Moyen Age*, Paris, 1973.
——, *La Renaissance du XIIe siècle*, Paris, 1996.
——, *L'essor des Universités au XIII^e siècle*, Paris, 1997.
VORREUX, Damien, « Un sermon de Philippe le Chancelier en faveur des Frères Mineurs de Vauvert (Paris) 1 septembre 1228 », *Archivum franciscanum historicum*,68 (1975), p. 13-22.
WEIJERS, Olga, « La place de la musique à la Faculté des arts de Paris », in L. Mauro, *La musica nel pensiero medievale*, éd. Letterio Mauro, Ravenne, 2001, p. 245-261.
WICKI, Niklaus, « Die 'intellectus agens'-Lehre Philipps des Kanzlers († 1236) », *Theologische Zeitschrift*, 45 (1989), p. 160-174.
——, *Die Philosophie Philipps des Kanzlers*, Fribourg, 2005.
ZINK, Michel, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, 1976.
——, « La rhétorique honteuse et la convention du sermon *ad status* à travers la *Summa de arte praedicatoria* d'Alain de Lille », *Alain de Lille, Gautier de Châtillon, Jakemart Giélée et leur temps. Actes du colloque de Lille, octobre 1978*, Lille, 1980, p. 171-185.

3. OUVRAGES SUR LA POÉSIE ET LA MUSIQUE

ANDERSON, Gordon A., « Mode and Change of Mode in Notre Dame Conductus », *Acta Musicologica*, 40 (1968), p. 92-114,
——, « Symbolism in Texts of Thirteenth-Century Music », *Studies in Music*, 4 (1970), p. 19-39
——, « Thirteenth-Century Conductus : Obiter Dicta », *MQ*, 58 (1972), p. 349-364.
——, « The Rhythm of *cum littera* Sections of Polyphonic Conductus in Mensural Sources », *JAMS*, 36/2 (1973), p. 288-304.
——, « Notre-Dame and Related Conductus, A Catalogue Raisonné », *Miscellanea Musicologica, Adelaide Studies in Musicology*, 6 (1972), p. 153-230, 7 (1975), p. 1-81.
——, « The Rhythm of the Monophonic Conductus in the Florence Manuscript as Indicated in Parallel Sources in Mensural Notation », *JAMS*, 31 (1978), p. 480-489.
——, « Texts and Music in 13th Century Sacred Songs », *Miscellanea Musicologica, Adelaide Studies in Musicology*, 10 (1979), p. 1-27.

ARBUSOW, Leonid, *Colores rhetorici, eine Auswahl rhetorischer Figuren und Gemeinplätze als Hilfsmittel für akademische Übungen an mittelalterlichen Texten*, Göttingen, 1948.

ARLT, Wulf, *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais*, Cologne, 1970.

AUBRY, Pierre, « Un chant historique latin du XIII^e siècle : le saint Clou de Saint-Denys (1233) », *Le Mercure musical*, 1 (1905), p. 423-434.

——, « Comment fut perdu et retrouvé le saint clou de l'abbaye de Saint-Denys », *Revue Mabillon*, 2 (1906), p. 185-192 et 286-300, 3 (1907), p. 43-50 et 147-182.

BALTZER, Rebecca, « Thirteenth Century Illuminated Manuscripts and the Date of the Florence Manuscript », *JAMS*, 25 (1972), p. 1-18.

BENT Margaret, WATHEY, Andrew (éd.), *Fauvel Studies, Allegory, Chronicle, Music and Image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146*, Oxford, 1998.

BOCCADORO, Brenno, « La musique, les passions, l'âme et le corps », in Fr. Morenzoni et J.-Y. Tilliette (éd.), *Autour de Guillaume d'Auvergne (†1249)*, Turnout, 2005, p. 75-92.

BOOGAARD, Nico van den, « Les formes polémiques et les formes poétiques : dits et motets du XIII^e siècle », in A. Zimmermann (éd.), *Die Auseinandersetzungen an der pariser Universität im XIII. Jahrhundert*, Berlin, 1976, p. 220-239.

BOSSY, Michel André, « Medieval Debates of Body and Soul », *Comparative Literature*, 28 (1976), p. 144-163.

BOURGAIN, Pascale, « Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Age ? », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 147 (1989), p. 231-282.

——, « Le vocabulaire de la poésie rythmique », *Archivum latinitatis mediiaevi (Bulletin Du Cange)*, 51 (1992-1993), p. 139-193.

——, « Le tournant littéraire du milieu du XII^e siècle », in Fr. Gasparri (éd.), *Le XII^e siècle, mutations et renouveau en France dans la première moitié du XII^e siècle*, Paris, 1994, p. 303-323.

——, « Formes et figures de l'esthétique poétique au XII^e siècle », in A. Michel (éd.) *Rhétorique et poétique au Moyen Age, actes du colloque organisé à l'Institut de France les 3 mai et 11 décembre 2001*, Turnhout, 2002.

BREWER, Charles E., « Communication », *JAMS*, 40 (1987), p. 154-155.

——, « *Vitia et Lamie* : Some Notes on Philip the Chancellor's *Vitia Virtutibus* », in A. Andrée et E. Kihlman (éd.), *Hortus Troporum. Florilegium in Honorem Gunillae Iversen*, Stockholm, 2008, p. 229-243.

BUKOFZER, Manfred F., « Interrelations between Conductus and Clausula », *Annales musicologiques, Moyen-Age et Renaissance*, 1 (1953), p. 65-103.

BUSSE BERGER, Anna Maria, « Mnemotechnics and Notre Dame Polyphony », *The Journal of Musicology*, 14/3 (1996), p. 263-298.

——, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 2005.

CHAILLEY, Jacques, *Les Chansons à la Vierge de Gautier de Coinci*, Paris, 1959.

CORBELLARI, Alain et ZUFFEREY, François, « Un problème de paternité : le cas d'Henri d'Andeli », *Revue de linguistique romane*, 68 (2004), p. 47-78.

CROCKER, Richard L., « Musica Rhythmica and Musica Metrica in Antique and Medieval Theory », *Journal of Music Theory*, 2/1 (1958), p. 2-23.

CULLIN, Olivier, « La Polyphonie au XII^e siècle : entre théorie et pratique », *Revue de Musicologie*, 81 (1995), p. 25-36.

D'ANGELO, Edoardo, STELLA, Francesco (éd.), *Poetry of the Early Medieval Europe : Manuscripts, Language and Music of the Rhythmical Latin Texts*, Florence, 2003.

DELISLE, Léopold, « Discours prononcé à l'Assemblée générale de la société de l'Histoire de France le 26 mai 1885 », *Annuaire-bulletin de la Société de l'Histoire de France*, Paris, 1885, p. 82-139.

DELORME, Ferdinand-M., « Une prose inédite sur saint François », *La France franciscaine*, 10 (1927), p. 201-203.

DEUSEN, Nancy van, « The Use and Significance of the Sequence », *Musica Disciplina*, 40 (1986), p.5-47.

——, *Theology and Music at the Early University : The Case of Robert Grosseteste and Anonymous IV*, Leiden-Londres-New York, 1995.

——, « On the Usefulness of Music : Motion, Music, and the Thirteenth-Century Reception of Aristotle's *Physics* », *Viator*, 29 (1998), p. 167-188.

DILLON, Emma, *Medieval Music-Making and the 'Roman de Fauvel'*, Cambridge, 2002.

DOBIACHE-ROJDESVENSKY, Olga, *Les poésies des goliards*, Paris, 1931, réimp. Montréal, 1984.

DRONKE, Peter, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Oxford, 1965.

——, *The Medieval Poet and his World*, Rome, 1984.
——, « The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor », *Studi Medievali*, 28 (1987), p. 563-592.
DRZEWICKA, Anna, « La fonction des emprunts à la poésie profane dans les chansons mariales de Gautier de Coinci », *Le Moyen Age*, 91 (1985), p. 33-51 et 179-200.
DYER, JOSEPH, « Speculative 'Musica' and the Medieval University of Paris », *Music and Letters*, 90/2 (2009), p. 177-204.
ELLINWOOD, Leonard, « The Conductus », *MQ*, 27/2 (1941), p. 165-204.
EVERIST, Mark E., « A Reconstructed Source for the Thirteenth-Century Conductus », in *In Memoriam G. A. Anderson*, vol. 1, Henryville-Ottawa-Binnigen, 1984, p. 97-118.
——, *Polyphonic Music in Thirteenth-Century France: Aspects of Sources and Distribution*, New York-Londres, 1989.
——, « Reception and Recomposition in the Polyphonic 'Conductus cum caudis' : The Metz Fragment », *Journal of the Royal Musical Association*, 125/2 (2000), p. 135-163.
FALCK, Robert, « Zwei Lieder Philipps des Kanzlers und ihre Vorbilder », *AfM*, 24 (1967), p. 81-98.
——, *The Notre Dame Conductus: A Study of the Repertory*, Henryville-Ottawa-Binningen, 1981.
FARAL, Edmond, *Les arts poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, 1924.
FASSLER, Margot E., « Who was Adam of St. Victor? The Evidence of the Sequence Manuscripts », *JAMS*, 37 (1984), p. 233-269.
——, « Accent, Meter and Rhythm in Medieval Treatises 'De rithmis' », *Journal of Musicology*, 5 (1987), p. 164-190.
——, « The Role of the Parisian Sequence in the Evolution of Notre-Dame Polyphony », *Speculum*, 62/2 (1987), p. 345-374.
——, *Gothic Song : Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*, Cambridge, 1993.
FICKERMANN, Norbert, « Philipp de Grève, der Dichter des *Dic Christi veritas* », *Neophilologus*, 13 (1927-1928), p. 71.
——, « Ein neues Bischofslied Philipps de Grève », in W. Stach et H. Walter (éd.), *Studien zur lateinischen Dichtung des Mittelalters : Ehrengabe für Karl Strecker zum 4. September 1931*, Dresde, 1931, p. 37-44.
FLINDELL, Fred, « Aspekte der Modalnotation », *Die Musikforschung*, XVII/4 (1964), p. 353-377.

——, « Conductus in the Later Ars Antiqua », in *In Memoriam G. A. Anderson*, vol. 1, Henryville-Ottawa-Binnigen, 1984, p. 131-204.

FLOTZINGER, Rudolf, « Vorstufen der musikalisch-rhetorischen Tradition im Notre-Dame-Repertoire », *De ratione in Musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972*, Kassel, 1975, p. 1-9.

——, *Von Leonin zu Perotin. Der musikalische Paradigmenwechsel in Paris um 1210,* Bern, 2007.

GALLO, Alberto, « Musique et rhétorique ou rhétorique et musique ? », in Fl. Malhomme (éd.), *Musica rhetoricans*, Paris, 2002, p. 57-62.

GENNRICH, Friedrich, « Die altfranzösische Liederhandschrift London, British Museum, Egerton 274 », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 45 (1925), p. 402-427.

——, « Internationale mittelalterliche Melodien », *ZfM*, 11 (1929), p. 259-296 et 321-348.

——, *Gundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*, Halle, 1932.

——, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Francfort, 1965.

GHELLINK, Joseph de, *L'essor de la littérature latine au XII^e siècle*, 2 vol., Bruxelles-Paris, 1946.

GILLINGHAM, Bryan, *Modal Rhythm*, Ottawa, 1986.

——, « A New Etiology and Etymology for the Conductus», *MQ*, 75 (1991), p. 59-73.

——, *A Critical Study of Secular Medieval Latin Song*, Ottawa, 1995.

——, *The Social Background to Secular Medieval Latin Song*, Ottawa, 1998.

——, « Turtles, Helmets, Parasites and Goliards », *The Music Review*, 55/4 (1998), p. 249-275.

GRONDEUX, Anne et MARGUIN, Elsa, « L'œuvre grammaticale de Jean de Garlande (ca 1195-1272 ?) auteur, réviseur et glosateur. Un bilan », *Histoire Épistémologie Langage*, 21/1 (1999), p. 133-163.

GRÖNINGER, Eduard, *Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre-Dame Conductus*, Regensburg, 1939.

GROSS, Guillaume, « La *repetitio* dans les *organa* quadruples de Pérotin. Nature rhétorique de l'organisation du discours musical », *Musurgia*, 8 (2001), p. 7-29.

——, « Le *color* dans la théorie musicale au XIII^e siècle : implications et enjeux », *Les Enjeux de la traduction*, n°1, Tours, 2003, p. 35-58.

——, « Organum at Notre Dame in the Twelfth and Thirteenth Centuries : Rhetoric in Words and Music », *Plainsong and Medieval Music*, 15/2 (2006), p. 87-108.

——, *Chanter en polyphonie à Notre-Dame de Paris aux 12e et 13e siècles*, *Studia artistarum*, 14, Turnhout, 2007.

GUSHEE, Lawrence A., « Questions of genre in medieval treatises on music », in W. Arlt et al., *Gattungen der Musik in Einserdarstellungen : Gedenkschrift Leo Schrade,* Bern-Munich, 1973, p. 365-433.

HAGGH, Barbara et HUGLO, Michel, « Magnus liber – Maius munus, origine et destinée du manuscrit F », *Revue de musicologie*, 92/2 (2004), p. 193-230.

HAINES, John, « The Footnote Quarrels of the Modal Theory », *Early Music History*, 20 (2001), p. 7-120.

——, « Friedrich Ludwig's 'Musicology of the Future' : a Commentary and Translation », *Plainsong and Medieval Music*, 12/2 (2003), p. 129-164.

——, « Anonymous IV as an Informant on the Craft of Music Writing », *The Journal of Musicology*, 23/3 (2006), p. 375-425.

HAINES, John et DEWITT, Patricia, « Johannes de Grocheio and Aristotelian Natural Philosophy », *Early Music History*, 27 (2008), p. 47-98.

HANDSCHIN, Jacques, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern, 1925.

——, « A Monument of English Mediaeval Polyphony, the Manuscript Wolfenbüttel 677 (Helmst. 628) », *Musical Times*, 73 (1932-33), p. 510-513, p. 697-708.

——, « Conductus-Spicilegien », *AfM*, 9/2 (1952), p. 101-119.

——, « Zur Frage der Conductus-Rhythmik », *AM*, 24 /3-4 (1952), p. 113-130.

HAURÉAU, Barthélemy, *Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque impériale et autres bibliothèques*, Paris, 1885, t. 21/2, p. 183-194.

——, *Des poèmes latins attribués à Saint Bernard*, Paris, 1890.

——, « Philippe de Grève, chancelier de l'Église de Paris », *Journal des savants*, (1894), p. 427-440.

HUGLO, Michel, « L'enseignement de la musique à l'Université de Paris au Moyen Âge », in *L'enseignement de la musique au Moyen Âge et à la Renaissance*, Royaumont, 1987, p. 73-79.

HUOT, Sylvia, *Allegorical Play in the Old French Motet, the Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*, Stanford, 1997.

HUSMANN, Heindrich, « Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mittellateinischen Liedes », *AfM*, 9/1 (1952), p. 3-26.

——, « Das System der modalen Rhythmik », *AfM*, 11 (1954), p. 1-38.

——, « The Enlargement of the Magnus Liber Organi and the Paris Churches of St. Germain l'Auxerrois and Ste. Geneviève-du-Mont », *JAMS*, 16 (1963), p. 176-203.

——, « The Origin and Destination of the Magnus Liber Organi », *MQ*, 59 (1963), p. 311-330.

——, « Ein Faszikel Notre-Dame Kompositionen auf Texte des Pariser Kanzlers Philipp in einer dominikaner Handschrift (Rom, Santa Sabina XIV L3) », *AfM*, 24 (1967), p. 1-23.

JACOBSON, Ritva et TREITLER, Leo, « Tropes and the Concept of Genre », in *Pax et Sapientia, Studies in Text and Music of Liturgical Tropes and Sequences in Memory of G. A. Anderson*, Stockholm, 1986, p. 59-89.

JAUSS, Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraire*, 1 (1970), p. 79-101.

KELLY, Douglas, *The Arts of Poetry and Prose*, *Typologie des sources du moyen âge occidental*, 59, Turnhout, 1991.

KNAPP, Janet, « Musical Declamation and Poetic Rhythm in an Early Layer of Notre Dame Conductus », *JAMS*, 32 (1979), p. 382-407.

KÜHN, Helmut, NITSCHE, Peter (éd.), *„Peripherie" und „Zentrum" in der Geschichte der ein- und mehrstimmigen Musik des 12. bis 14. Jahrhunderts*, *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaflichen Kongress Berlin 1974*, Kassel, 1980.

LEFÈVRE, Yves, « Gautier de Châtillon, poète complet », in *Alain de Lille, Gautier de Châtillon, Jakemart Giélée et leur temps. Actes du colloque de Lille, octobre 1978*, Lille, 1980, p. 249-258.

LEHTONEN, Tuomas M., *Fortuna, Money and the Sublunar World : Twelfth-Century Ethical Poetics and the Satirical Poetry of the « Carmina Burana »*, Helsinki, 1995.

LOSSEFF, Nicky, *The Best Concords, Polyphonic Music in Thirteenth-Century Britain*, New York-Londres, 1994.

LUDWIG, Friedrich, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, 3 vol., Halle, 1910.

MARGUIN-HAMON, Elsa, « Jean de Garlande, entre poétique et musique », *Revue d'histoire des textes*, 5 (2010), p. 176-197.

MARSHALL, John, « Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours », *Romania*, 101 (1980), p. 289-335.

MEYER, Paul, *Archives des missions scientifiques et littéraires*, 2e série, 3, (1864), p. 253-259.

——, « Henri d'Andeli et le Chancelier Philippe », *Romania*, 1 (1872), p. 190-215.

MICHEL, Alain (éd.), *Rhétorique et poétique au Moyen Âge. Actes du colloque organisé à l'Institut de France les 3 mai et 11 décembre 2001*, Turnhout, 2002.

MISSET, Eugène et AUBRY, Pierre, *Les proses d'Adam de Saint-Victor : texte et musique précédés d'une étude critique*, Paris, 1900.

MUGGLESTONE, Erica, « Guido Adler's 'The Scope, Method, and Aim of Musicology' (1885) : an English Translation with an Historico-Analytical Commentary », *Yearbook for Traditional Music*, 13 (1981), p. 1-21.

MURPHY, James J., *Rhetoric in the Middle Ages : A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles, 1974.

NORBERG, Dag, *Introduction à l'étude de la versification médiévale*, Stockholm, 1958.

——, *L'accentuation des mots dans le vers latin du Moyen Age*, Stockholm, 1985.

PAGANUZZI, Enrico, « L'Autore della melodia della *Altercatio cordis et oculi* di Philippe le Chancelier », *Collectanea Historiae Musicae*, 2 (1957), p. 339-343.

PAGE, Christopher, « Angelus ad Virginem, a New Work by Philip the Chancellor ? », *Early Music*, 11/1 (1983), p. 69-70.

——, *The Owl and the Nightingale : Musical Life and Ideas in France 1100-1300*, Londres, 1989.

——, *Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford, 1993.

——, *Latin Poetry and Conductus Rhythm in Medieval France*, Londres, 1997.

PAYNE, Thomas B., « *Associa tecum in Patria* : a Newly Identified Organum Trope by Philip the Chancellor », *JAMS*, 39 (1986), p. 233-254.

——, *Poetry, Politics and Polyphony : Philip the Chancellor's Contribution to the Music of Notre Dame School*, 2 vol., Ph.D. Diss., Université de Chicago, 1991.

——, « *Aurelianis civitas* : Student Unrest in Medieval France and a Conductus by Philip the Chancellor », *Speculum*, 75/3 (2000), p. 589-714.

——, « Datable Notre Dame Conductus : New Observations on Style and Technique », *Current Musicology*, 64 (2001), p. 104-151.

——, « Philip the Chancellor and the Conductus Prosula : 'Motetish' Works from the School of Notre Dame », in T. Bailey et A. Santosuosso (éd), *Music in Medieval Europe. Studies in Honour of Bryan Gillingham*, Ashgate, 2007, p. 220-238.

RABY, Frederic J. E., *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, 2 vol., Oxford, 1934, 2e édition, 1957.

RANKIN, Susan, « Taking the Rough with the Smooth, Melodic Versions and Manuscript Status », in M. Fassler et R. Baltzer (éd.), *The Divine Office in the Latin Middle Ages*, Oxford, 2000, p. 213-233.

——, « Some Medieval Songs », *Early Music*, 31/3 (2003), p. 326-346.

RATHERT, Wolfgang et TRAUB, Andreas, « *Veris floris sub figura - Flos de spina procreatur*, Zwei Notre-Dame-Conductus », *Mittellateinisches Jahrbuch*, 19 (1984), p. 191-210.

REANEY, Gilbert, « A Note on Conductus Rhythm », in *Bericht über den siebenten internationalen Musikwissenschaflichen Kongress Köln 1958*, Kassel, 1959, p. 219-221.

RECKOW, Fritz, « Vitium oder color rhetoricus? Thesen zur Bedeutung der Modelldisziplinen Grammatica, Retorica und Poetica für das Musikverständnis », in W. Arlt et H. Oesch (éd.), *Forum musicologicum III*, Winterthur, 1982, p. 307-322.

——, « Processus und Structura, über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter », *Musiktheorie*, 1 (1986), p. 5-29.

RILLON-MARNE, Anne-Zoé, « Convaincre et émouvoir : les conduits monodiques de Philippe le Chancelier, un médium pour la prédication ? », in O. Cullin (éd.) *La Place de la musique dans la culture médiévale Actes du Colloque Singer-Polignac le mercredi 25 octobre 2006*, Turnhout, 2007, p. 99-113.

——, « Entre conduits et sermons, variation autour de l'image du *christi clavus* chez Philippe le Chancelier », *Revue Mabillon*, 19 (2008), p. 99-122.

——, « Composition musicale et exégèse biblique au début du XIIIe siècle », in A. Noblesse-Rocher (éd.) *Journées d'hommage à Gilbert Dahan*, Paris, 2012, p. 109-128.

——, « Musique et poésie dans les conduits dialogués de Philippe le Chancelier », in M. A. Pollo de Beaulieu (éd.) *Formes dialoguées dans la littérature exemplaire*, Paris, 2012, p. 329-355.

——, « Stratégies pour la conduite des âmes : la composition poétique et musicale des *conductus* parisiens au début du XIII[e] siècle », *Médiévales*, 62 (2012), p. 153-174.

ROESNER, Edward H., « The Origins of W1 », *JAMS*, 29 (1976), p. 337-380.

——, « Who 'made' the *Magnus Liber*? », *Early Music History*, 20 (2001), p. 227-266.

ROTH, F. Wilhelm E., « Mitteilungen aus lateinische Handschriften zu Darmstadt, Mainz, Coblenz und Frankfurt a.M. », *Romanische Forschungen*, 6 (1891), p. 429-461.

SANDERS, Ernest, « The Question of Perotin's Œuvre and Dates », in *Festschrift Walter Wiora*, Kassel, 1967, p. 241-249.

——, « Style and Technique in Datable Polyphonic Notre Dame Conductus », in *In Memoriam G. A. Anderson*, vol. 2, Henryville-Ottawa-Binningen, 1984, p. 505-530.

——, « Conductus and Modal Rhythm », *JAMS*, 38 (1985), p. 439-469.

——, « Rithmus », *Essays on Medieval Music: in Honor of David G. Hugues*, Cambridge, 1995, p. 415-440.

SAXER, Victor, « Les hymnes magdaléniennes attribuées à Philippe le Chancelier sont-elles de lui ? », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, 88/1 (1976), p. 497-573.

SCHETTER, Barbara, *Philippus Cancellarius : dis Motettengedichte*, Berlin, 2012.

SCHRADE, Léo, « Political Compositions in French Music of the 12th and 13th Centuries », *Annales musicologiques, Moyen-Age et Renaissance*, 1 (1953), p. 9-63.

SCHÜPPERT, Helga, *Kirchenkritik in der lateinischen Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts*, Munich, 1972.

SÖLCH, Gisbert, « Cod. XIV L3 saec. XIII des dominikanischen Ordensarchivs in Rom ein neuer Zeuge frühdominikanischer Liturgieentwicklung », *Ephemerides Liturgicae*, 54 (1940), p. 165-181.

SPANKE, Hans, « Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik », in *Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaft zu Göttingen*, 3[ème] série, 18, 1936, p. 1-189.

STEINER, Ruth, « Some Monophonic Latin Songs Composed around 1200 », *MQ*, 52 (1966), p. 56-70.

——, *Some Monophonic Latin Songs from the Tenth Fascicle of the Manuscript of Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1*, Ph.D. Diss., Catholic University of America, 1966.

STELZLE, Roswitha, *Der musikalische Satz des Notre-Dame Conductus*, Tutling, 1988.

STENZL, Jürg (éd.), *Perotinus Magnus*, Munich, 2000.

STEVENS, John, *Words and Music in the Middle Ages, Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge, 1986.

STRECKER, Karl, *Die Lieder Walters von Chatillon in der Handschrift 351 von St. Omer*, Berlin, 1925.

——, *Moralischsatirische Gedichte Walters von Chatillon, aus deutschen, englischen, französischen und italienischen Handschriften*, Heidelberg, 1929.

SZÖVÉRFFY, Joseph, *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung*, 2 vol., Berlin, 1964.

——, *Secular Latin Lyrics and Minor Poetic Forms of the Middle Ages : a Historical Survey and Literary Repertory*, 3 vol., Concord, 1992.

TANAY, Dorit, *Noting Music, Marking Culture : the Intellectual Context of Rhythmic Notation, 1250 –1400*, Holzerlingen, 1999.

TILLIETTE, Jean-Yves, *Des mots à la parole. Une lecture de la* Poetria nova *de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, 2000.

——, « L'art poétique de Philippe le Chancelier : sur quelques vers du lai lyrique *O Maria virginei* », in M. Diaz y Diaz (éd.) *Poesia Latina Medieval : actas del IV Congreso del Internationales Mittel-lateinerkomitee : Santiago de Compostela, 12-15 de septiembre de 2002*, Florence, 2005, p. 761-776.

TISCHLER, Hans, « Perotinus Revisited », in J. La Rue (éd.), *Aspects of Medieval and Renaissance Music : A Birthday Offering to Gustave Reese*, New York, 1966, p.803-817.

——, « Gordon Athol Anderson's Conductus Edition and the Rhythm of Conductus », in *In Memoriam G. A. Anderson*, vol. 2, Henryville-Ottawa-Binningen, 1984, p. 561-573.

TRAILL, David A., « Philip the Chancellor and F10 : Expanding the Canon », *Filologia Mediolatina*, 10 (2003), p. 219-248.

——, « A Cluster of Poems by Philip the Chancellor in *Carmina Burana* 21-36 », *Studi Medievali*, 3e Serie, fasc.1, 47 (2006), p. 267-285.

——, « More Poems by Philip the Chancellor », *Journal of Medieval Latin*, 16 (2006), p. 64-81.
——, « Philip the Chancellor and the Heresy Inquisition in Northern France, 1235-1236 », *Viator*, 37 (2006), p. 241-254.
TREITLER, Leo, « Regarding Meter and Rhythm in the *Ars Antiqua* », *MQ*, 65/4 (1979), p. 524-558.
——, « Once More, Music and Language in Medieval Song », in *Essays on Medieval Music: in Honor of David G. Hugues*, Cambridge, 1995, p. 441-469.
——, *With Voice and Pen*, Cambridge, 2003.
VOOGT, Ronald E., *Repetition and Structure in the Three- and Four-Part Conductus of the Notre Dame School*, Ph. D. Diss., Ohio State University, 1982.
WAITE, William G., « Johannes de Garlandia, Poet and Musician », *Speculum*, 35 (1960), p. 179-195
WALTHER, Hans, *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Munich, 1920.
WERF, Hendrik van der, *Integrated Directory of Organa, Clausulae, and Motets of the Thirteenth Century*, Rochester-New York, 1989.
WHITCOMB, Pamela K., *The Manuscript London, British Library, Egerton 274 : A Study of its Origin, Purpose and Musical Repertory in Thirteenth-Century France*, Ph.D. Diss., University of Texas, Austin, 2000.
WILMART, André, « Poèmes de Gautier de Châtillon dans un manuscrit de Charleville », *Revue Bénédictine*, 49 (1937), p. 121-169 et 322-365.
——, « Florilège mixte de Thomas Bekynton », *Mediaeval Renaissance Studies*, 1 (1941-1943), p. 41-84.
WRIGHT, Craig, « Leoninus, Poet and Musician », *JAMS*, 39/1 (1986), p. 1-35.
——, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1500*, Cambridge, 1989.
YUDKIN, Jeremy, « The *Copula* According to Johannes of Garlandia », *MD*, 34 (1980), p. 67-84.
——, « The Anonymous of St. Emmeram and Anonymous IV on the *Copula* », *MQ*, 70 (1984), p. 1-22.
——, « The Influence of Aristotle on French University Music Texts », in A. Barbera (éd.), *Music Theory and its Sources : Antiquity and the Middle Ages*, South Bent, 1990, p. 173-189.
ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, 1987.

Index des noms médiévaux

Alain de Lille : 57, 63, 142, 145-147, 149, 159, 169, 170
Albertus Ronconis : 57
Anonyme IV : 41-43, 63, 71, 117, 230, 234
Anselme (saint) : 90
Aristote : 25, 65, 235
Augustin (saint) : 103, 241, 242, 264
Aurelianis civitas : 26, 79, 251, 359
Bernard de Clairvaux : 62, 90
Bernard de Morlaix : 90
Blondel de Nesle : 157, 335
Boèce : 111, 234
Bonaventure : 59
Charles de Valois : 76
Châtelain de Coucy : 56, 136, 311
Cicéron : 103, 151, 177
Donat : 240
Enguerrand de Marigny : 76
Étienne Langton : 332
Évrard l'Allemand : 109
Francon de Cologne : 233
G. de Soissons : 24
Gautier de Châtillon : 58, 59, 62-64, 159, 170, 280
Gautier de Coinci : 335
Geoffroy Babion : 252
Geoffroy de Vinsauf : 109, 114, 124, 176, 177
Gervais de Melkley : 109
Gervais du Bus : 76
Gui d'Arezzo : 175
Guillaume d'Auvergne : 34, 62, 161, 163, 243
Henri d'Andeli : 23, 65-67, 70
Henri de Gand : 19
Henri de Pise : 68, 69
Honorius III : 19
Horace : 104, 107, 251
Hugues de Saint-Victor : 90
Humbert de Roman : 77
Innocent III : 90, 161
Jacques de Vitry : 149
Jean de Garlande : 42, 110-112, 114, 117, 124, 164, 176, 186, 189, 233, 234, 240, 242, 341
Jean de Grouchy (Grocheo) : 136, 234-236
Jean de Thourotte : 55
Jean Grusch : 72
Jean III de Thourotte : 56
Jean Philomène : 55
Jérôme de Moravie : 232
Juvénal : 251
Léonin : 37, 40-43, 45
Louis IX : 72
Marbode de Renne : 107, 124, 343
Matthieu de Vendôme : 109, 115, 177,
Odon de Châteauroux : 59
Ovide : 100, 151, 153, 159, 177
Palestrina : 43

PÉROTIN : 6, 36, 37, 40-45, 63, 255, 355
PHILIPPE DE GRÈVE : 17, 18, 21, 22, 141
PHILIPPE LE BEL : 76
PIERRE ABÉLARD : 145
PIERRE DE NEMOURS : 245, 251
PIERRE DE POITIERS : 59
PIERRE LE CHANTRE : 143-147, 149
PIERRE LE MANGEUR : 59
PRÉVÔTIN DE CRÉMONE : 59
QUINTILIEN : 103, 104, 151
RAOUL CHAILLOU DE PESTAIN : 76
RAOUL DE FERRIÈRES : 136, 311
RAOUL II DE THOUROTTE : 56
ROBERT II DE THOUROTTE : 56
SALIMBENE DE ADAM : 22, 68-70
SÉNÈQUE : 113
SYMON DE LIÈGE : 59
THIBAULT IV DE CHAMPAGNE : 56
THOMAS D'AQUIN : 59
THOMAS DE CANTIMPRÉ : 20, 21, 57
THOMAS DE CHOBHAM : 242
VIRGILE : 160, 240, 241
WALTER ODINGTON : 343

Index des compositions citées

Ad cor tuum revertere : 61, 78, 79, 81, 86, 95, 96, 105, 127, 151, 157, 162, 165, 182, 184, 193, 204, 205, 214, 216, 224, 248, 276, 277, 373
Adesse festina : 61, 79
Agmina milicie : 61, 62, 66, 79
Amour dont sui espris : 157, 335
Angelus ad Virginem : 35
Aristippe quamvis sero : 61, 79
Associa tecum in patria : 36, 61, 79
Aurelianis civitas : 26, 79, 251
Austro terris influente : 79, 156
Ave dei genitrix et immaculata : 64
Ave gloriosa virginum : 61, 64, 67, 79
Ave virgo virginum : 61, 67, 79
Beata nobis gaudia : 61, 79
Beata viscera : 61, 62, 79
Bonum est confidere : 61, 79, 86, 105, 120, 121, 124, 127, 151, 162, 163, 166, 184, 185, 193, 199, 248, 305
Bulla fulminante : 61, 62, 79, 93, 101
Centrum capit circulus : 61, 68, 79
Christus assistens pontifex : 61, 79, 245, 251
Clavus clavo retunditur : 79

Clavus pungens acumine : 79, 119
Crux de te volo conqueri : 68, 69, 78, 79, 252
Cum sit omnis caro fenum : 61, 78, 79, 86, 88, 95, 105, 127, 151, 162, 166, 182, 193, 247, 252, 332, 333
De Stephani roseo : 61, 79
De Yesse naistera : 206, 207, 209, 314
Dic Christi veritas : 35, 79, 156, 198
Doce nos hodie : 79
Doce nos optime : 61, 79
Dum medium silentium componit : 63, 79
Dum medium silentium tenerent : 61, 63, 79
Excutere de pulvere : 61, 80, 86, 95, 98, 124, 129, 151, 157, 165, 179, 199, 287
Exurge dormis domine : 61
Festa dies agitur : 61, 80
Fontis in rivulum : 61, 80, 86, 92, 98, 105, 128, 131, 133, 136, 162, 163, 165, 166, 173, 174, 181, 187, 247, 271, 272
Gedeonis area : 61, 80
Homo considera : 3, 13-15, 50, 61, 78, 80, 86, 88, 95, 96, 112, 166, 173, 174, 199, 205-207, 209, 212, 223, 224, 231, 247, 248, 252, 314, 315
Homo cum mandato : 61, 80
Homo cur degeneras : 258
Homo natus ad laborem et avis : 24, 61, 80, 86, 95, 97, 151, 166, 179, 192, 338
Homo natus ad laborem tui status : 50, 58, 61, 80, 86, 95, 96, 103, 115, 134, 151, 165, 181, 186, 204, 267
Homo quam sit pura : 68, 78, 80, 253
Homo qui semper moreris : 61, 76, 80, 86, 88, 95, 101, 113, 138, 166, 181, 191, 258, 302, 303
Homo vide que pro te patior : 61, 62, 78, 80, 86, 88, 95, 97, 102, 113, 122, 137, 151, 162, 166, 178, 190, 247, 252, 309, 310
In hoc ortus occidente : 61, 63, 80
In omni fratre tuo : 61, 80
In salvatoris nomine : 32, 61
In veritate comperi : 32, 61, 62, 80
Inter membra singula : 61, 70, 80
Inter natos mulierum : 80
J'ai un cuer moult lai : 67
L'autrier m'iere levaz : 206, 314
L'autrier m'iere rendormiz : 136, 311
Laqueus conteritur : 61, 80
Li cuers se vait de l'ueil plaignant : 67
Luto carens et latere : 61, 80
Minor natu filius : 61, 62, 80, 156
Missus Gabriel de celis : 64
Mundus a mundicia : 61, 252
Nitimur in vetitum : 61, 80, 86, 99, 113, 136, 151, 153, 162, 163, 166, 199, 311, 312
O crux frutex salvificus : 59
O labilis sortis : 31, 61, 80, 86, 88, 105, 112, 139, 154, 162,

166, 183, 184, 189, 199, 204, 224, 247, 296, 297
O Maria virginei : 61, 67, 80
O mens cogita : 61, 76, 80, 86, 105, 162, 166, 189, 199, 224, 247, 263, 318
Pange lingua Magdalene : 68
Pater sancte dictus Lotarius : 61, 80
Phebus per dyametrum luna fugiente : 64
Procurans odium : 335
Purgator criminum : 335
Quant li lousignolz jolis : 136, 311
Que est ista que ascendit : 64
Quid ultra tibi facere : 61, 62, 80, 86, 102, 114, 151, 157, 162, 165, 199-201, 248, 253, 280, 281
Quisquis cordis et oculi : 61, 67-69, 80, 252
Quo me vertam nescio : 61, 80, 86, 91, 93, 101, 105, 115, 122, 132, 134, 151, 159, 165, 184, 247, 292
Quo vadis quo progrederis : 61, 80, 86, 96, 103, 106, 123, 166, 177, 178, 183, 184, 199, 203, 300
Quomodo cantabimus : 61, 80, 171
Regis decus et regine : 61, 80
Relegentur ab area : 50, 231
Rex et sacerdos prefui : 61, 80
Salvatoris hodie : 231
Sederunt : 118
Si vis vera frui luce : 61, 80
Sol est in meridie : 61, 80
Sol oritur in sidere : 61, 80
Suspirat spiritus : 61, 81, 86, 95, 157, 158, 162, 166, 199, 335, 336
Tempus est gratie : 61, 81
Thronus tuus Christe Ihesu : 64
Turmas arment christicolas : 193
Vanitas vanitatum : 61, 81, 86, 105, 114, 151-153, 165, 179, 185, 187, 284
Ve mundo a scandalis : 61, 78, 81, 86, 91, 99, 105, 111, 114, 151, 162, 165, 197, 204, 247, 289
Venditores labiorum : 61, 81
Veni sancte spiritus spes omnium : 61, 81
Venit Ihesus in propria : 61
Venite exultemus regnante : 64
Veris floris sub figura : 50
Veritas equitas : 61, 81, 86, 92, 114, 129, 151, 166, 197, 198, 247, 263, 322
Veritas veritatem : 51, 61, 81
Veste nuptiali : 61, 81, 156, 224
Vide prophecie : 61, 81
Vide quo fastu rumperis : 60, 61, 81
Virgo templum trinitatis : 64
Vitia virtutibus : 61, 81, 92

Table des matières

Préface....5
Remerciements....9
Liste des manuscrits cités....11
Abréviations utilisées....12
Introduction....13
Chapitre 1 : Historiographie et construction du personnage de Philippe le Chancelier....17
1. Une biographie sous le signe de l'ambiguïté....17
2. Le théologien et le prédicateur....23
2.1 La Summa de bono....23
2.2 Les sermons....25
3. Philippe le Chancelier et les musicologues....28
3.1 Éditions....28
a. Les textes....28
b. La musique....29
3.2 Travaux critiques....33
3.3 Fondements historiographiques....40
4. Le *conductus* comme objet d'étude....45
Chapitre 2 : Sources et témoignages....53
1. Les trois collections attribuées à Philippe le Chancelier....53
1.1 Londres, British Library, Egerton 274 (LoB)....54
1.2 Prague, Archives du château N VIII (Prague)....56
1.3 Darmstadt, 2777 (Da)....58
1.4 Synthèse : composition des trois collections....61
2. Les témoignages narratifs de l'activité musicale de Philippe le Chancelier....65
2.1 Le Dit du Chancelier *Philippe d'Henri d'Andeli*....65
2.2 Les Chroniques *de Salimbene*....68
3. Les sources musicales sans attribution....71
3.1 Les sources de Notre-Dame....71
3.2 Le Roman de Fauvel *et les* Carmina Burana....74
3.3 Rome, Sainte Sabine, XIV L3....77

4. LE CORPUS ATTRIBUÉ À PHILIPPE LE CHANCELIER ET SES SOURCES.....79
Chapitre 3 : Un corpus moralisateur.....83
1. UNE APPROCHE THÉMATIQUE.....85
1.1 Un corpus d'étude.....85
1.2 Le contenu moral des conduits.....87
a. *Contemptus mundi*.....88
b. La moralité du clergé.....91
2. LES PROCÉDÉS LITTÉRAIRES DE LA MORALISATION.....94
2.1 Communiquer.....94
2.2 Convaincre.....103
Chapitre 4 : La rhétorique des conduits moralisateurs.....107
1. RHÉTORIQUE POÉTIQUE.....107
1.1 Généralités.....107
1.2 Usage des figures poétiques dans les conduits.....111
a. La répétition.....112
b. Jeux de mots.....114
2. RHÉTORIQUES MUSICALES.....116
2.1 Problématique.....116
2.2 La mélodie au service de la rhétorique poétique.....120
a. *Repetitio*.....120
b. *Gradatio*.....124
c. *Annominatio*.....126
2.3 Une rhétorique musicale indépendante ?.....131
a. Désengagement de la musique.....131
b. Figures musicales.....133
c. Figuration du sens.....135
Chapitre 5 : Poésie moralisatrice et prédication, des modes de fabrication communs ?.....141
1. LA PRÉDICATION AU DÉBUT DU XIII^E SIÈCLE, RAPPEL HISTORIQUE.....142
1.1 Mutations idéologiques.....143
1.2 Innovations techniques.....146
2. PHILIPPE LE CHANCELIER, UN POÈTE INFLUENCÉ PAR SA PRATIQUE DU SERMON.....150
2.1 La présence de l'autorité biblique : citation et concordances.....150
2.2 Stratégies narratives dans les conduits.....156
2.3 L'influence des méthodes de l'exégèse sur les conduits moralisateurs.....161
3. UNE RHÉTORIQUE DE L'ORALITÉ.....164
3.1 La poésie rythmique des conduits : une forme sonore.....164

3.2 La dimension sonore des sermons.....168
Chapitre 6 : Le *conductus* comme discours poétique et musical..175
1. Stratégies de la *dispositio* dans les conduits moralisateurs.....176
1.1 Introduire.....176
1.2 Conclure.....182
2. La clarification de la forme par le chant.....188
2.1 Au niveau du vers.....189
2.2 Au niveau de la strophe.....192
2.3 Le conduit comme un tout : la cohérence de l'œuvre.....196
a. Épanadiplose formelle.....196
b. Stratégies de la macro-structure.....199
c. Climax.....202
Chapitre 7 : Analyses de deux conduits moralisateurs.....205
1. Homo considera.....206
2. Ad cor tuum revertere.....214
Chapitre 8 : Fondements d'une pastorale musicale.....227
1. Le *conductus* comme genre ?.....227
2. Les conduits moralisateurs et leur(s) public(s).....240
2.1 Questions de style.....240
2.2 Style et destination des conduits ?.....244
2.3 Des pistes pour les conditions d'interprétation ?.....250
Conclusion 255
Annexes.....261
1.1 édition des textes.....261
a. Choix de la source de référence.....261
b. Orthographe.....261
c. Ponctuations 261
d. Les traductions.....262
1.2 normes de transcription musicale.....262
a. Imprécisions de la mélodie.....262
b. Les altérations.....262
c. Les ligatures.....262
d. Les pliques et les conjoncturées.....262
e. Les clés.....263
f. Report des textes sous la mélodie.....263
1.3 Fiches de présentation.....263
a. Manuscrits cités dans les annexes.....264
b. Abréviations utilisées dans les annexes.....265
N° 1 Homo natus ad laborem tui status.....267
N°2 Fontis in rivulum.....271
N°3 Ad cor tuum revertere.....276

N°4 Quid ultra tibi facere....280
N° 5 Vanitas vanitatum....284
N° 6 Excutere de pulvere....287
N°7 Ve mundo a scandalis....289
N°8 Quo me vertam nescio....292
N°9 O labilis sortis humane status....296
N°10 Quo vadis quo progrederis....300
N°11 Homo qui semper moreris....302
N°12 Bonum est confidere....305
N°13 Homo vide que pro te patior....309
N°14 Nitimur in vetitum....311
N°15 Homo considera....314
N°16 O mens cogita....318
N°17 Veritas equitas....322
N° 18 Cum sit omnis caro fenum....331
N°19 Suspirat spiritus....334
N°20 Homo natus ad laborem / et avis....337
Glossaire musical....339
Bibliographie....341
1. Éditions de textes....341
1.1 Auteurs....341
1.2 Anthologies et collections de textes....342
1.3 Fac-similés....343
1.4 Éditions musicales....343
2. Ouvrages sur le contexte historique, culturel et théologique....344
3. Ouvrages sur la poésie et la musique....350
Index des noms médiévaux....363
Index des compositions citées....364

Volumes parus:

SA1, O. Weijers, *Le travail intellectuel à la Faculté des arts de Paris: textes et maîtres (vers 1200-1500). I. Répertoire des noms commençant par A-B,* ISBN 2-503-50369-1, 1994 (2005[2]), 92p.

SA 2, O.Weijers, *La 'disputatio' à la Faculté des arts de Paris (1200-1350 environ). Esquisse d'une typologie,* ISBN 2-503-50460-4, 1995 (2001[2]),176 p.

SA 3, O.Weijers, *Le travail intellectuel à la Faculté des ara de Paris: textes et maîtres (vers 1200-1500). II. Répertoire des noms commençant par C-F,* ISBN 2-503-50556-2, 1996,100 p.

SA 4, L. Holtz et O.Weijers (éd.), *L'enseignement des disciplines à la Faculté des arts (Paris et Oxford, XIII[e]-XV[e] siècles),* ISBN 2-503-50571-6, 1997 (2005[2]), 562 p.

SA 5, C. Lafleur et J. Carrier, *L'enseignement de la philosophie au XIII[e] siècle. Autour du «Guide de l'etudiant» du ms. Ripoll* 109, ISBN 2-503-50680-1, 1997, 735 p.

SA 6, O.Weijers, *Le travail intellectuel à la Faculté des arts de Paris: textes et maîtres (ca. 1200-1500). III. Répertoire des noms commençant par G,* ISBN 2-503-50801-4, 1999,136 p.

SA 7, J.M.M.H.Thijssen et H.A.G. Braakhuis (éds.), *The Commentary Tradition on Aristotle's 'De generatione et corruptione'. Ancient, Medieval and Early Modern,* ISBN 2-503-50896-0, 1999, 240 p.

SA 8, A. Grondeux, *Le 'Graecismus' d'Evrard de Béthune à travers ses gloses. Entre grammaire positive et grammaire spéculative du XIII[e] au XV[e] siècle,* ISBN 2-503-51018-3, 2001, 568 p.

SA 9, O.Weijers, *Le travail intellectuel à la Faculté des arts de Paris: textes et maîtres (ca.1200-1500). IV. Répertoire des noms commençant par H et J (jusqu'à Johannes C),* ISBN 2-503-51175-9, 2001,170 p.

SA 10, O.Weijers, *La 'disputatio' dans les Facultés au moyen âge,* ISBN 2-503-51356-5, 2002, 384 p.

SA 11, O.Weijers, *Le travail intellectuel à la Faculté des arts de Paris: textes et maîtres (ca. 1200-1500). V. Répertoire des noms commençant par J (suite: à partir de Johannes D.),* ISBN 2-503-51434-0, 2003, 198 p.

SA 12, J. Spruyt, *Logica Morelli. Edited from the manuscripts with an introduction, notes and indices,* ISBN 2-503-51724-2, 2004, 388 p.

SA 13, O.Weijers, *Le travail intellectuel à la Faculté des arts de Paris: textes et maîtres (ca. 1200-1500). V. Répertoire des noms commencant par L-M-N-O,* ISBN 2-503-52038-3, 2005, 210 p.

SA 14, Guillaume Gross, *Chanter en polyphonie à Notre-Dame de Paris aux 12^e^ et 13^e^ siècles,* ISBN 978-2-503-52723-9, 2007, 349 p.

SA 15, O.Weijers (avec la collaboration de Monica Calma), *Le travail intellectuel à la Faculte des arts de Paris: textes et maîtres (ca.1200-1500). VII. Répertoire des noms commençant par P,* ISBN 978-2-503-52810-6, 2007, 250 p.

SA 16, Johannes Buridanus, *Lectura Erfordiensis in I-VI Metaphysicam together with the 15^th^ -century Abbreviatio Caminensis. Introduction, Critical Edition and Indexes by* L.M. de Rijk, ISBN 978-2-503-52873-1, 2008, 267 p.

SA 17, Iacopo Costa, *Le* questiones *di Radulfo Brito sull' «Etica Nicomachea». Introduzione e testo critico,* 978-2-503-52916-5, 2008, 588 p.

SA 18, Elsa Marguin-Hamon, *La* Clavis Compendii *de Jean de Garlande. Edition critique, traduite et commentée,* ISBN 978-2-503-53003-1, 2008, CX-165 p.

SA 19, *Recherches sur Dietrich de Freiberg,* éditées par Joël Biard, Dragos Calma et Ruedi Imbach, ISBN 978-2-503-52882-3, 2009, 270p.

SA 20, Olga Weijers, *Queritur utrum. Recherches sur la 'disputatio' dans les universités médiévales,* ISBN 978-2-503-53195-3, 2009, 308 p.

SA 21, *Priscien. Transmission et refondation de la grammaire, de l'antiquité aux modernes,* édité par M. Baratin, B. Colombat et L. Holtz, ISBN 978-2503-53074-1, 2009, 792 p.

SA 22, *Les lieux de l'argumentation. Histoire du syllogisme topique d'Aristote à Leibniz,* édité par Joël Biard et Fosca Mariani Zini, 5, 2010, ISBN 978-2-503-52961, 518 p.

SA 23, Iacopo Costa, *Anonymi Artium Magistri Questiones super Librum Ethicorum Aristotelis (Paris, BnF, lat.1469B),* ISBN 978-2-503-53489-3, 2010, 334 p.

SA 24, *Les innovations du vocabulaire latin à la fin du moyen âge: autour du Glossaire du latin philosophique,* éd. O. Weijers, I. Costa, A. Oliva, 2010, ISBN 978-2-503-53559-3, 153 pp.

SA 25, O. Weijers et M. B. Calma, *Le travail intellectuel à la Faculté des arts de Paris: textes et maîtres (ca.* 1200-1500). VIII. Répertoire des noms commençant par R, ISBN 978-2-503-53560-9, 2010, 260 p.

SA 26, *Arts du langage et théologie aux confins des XI^e^-XII^e^ siècles. Textes, maîtres, débats,* sous la direction d'Irène Rosier-Catach, ISBN 978-2-503-53518-0, 2011, 810 p.

SA 27, *Glosa Victorina super partem Prisciani de constructione,* edited by Karin Margareta Fredborg, in collaboration with Anne Grondeux and Irène Rosier-Catach, 2001, ISBN 978-2-503-54097-9, XXX+97p.

SA 28, Olga Weijers, *Etudes sur la Faculté des arts dans les universites médiévales. Recueil d'articles,* 2011, ISBN 978-2-503-54191-4, 426p.

SA 29, *Christian Readings of Aristotle from the Middle Ages to the Renaissance,* éd. Luca Bianchi, 2011, ISBN 978-2-503-54237-9, 442p.

SA 30, Hervaeus Natalis O.P., *De quattuor materiis sive Determinationes contra magistrum Henricum de Gandavo,* vol. I: *De formis,* éd. L.M. de Rijk, 2011, ISBN 978-2-503-54288-1,CVIII+355p.

SA 31, Dragos Calma, *Etudes sur le premier siècle de l'averroïsme latin. Approches et textes inédits,* 2011, ISBN 978-2-503-54291-1, 387p.

SA 32, Joël Biard, *La nature et le vide dans la physique médiévale. Études dédiées à Edward Grant*, 2012, ISBN 978-2-503-54476-2, 437 p.

SA 33, O. Weijers et M. B. Calma, *Le travail intellectuel à la Faculté des arts de Paris: textes et maîtres (ca. 1200-1500).* IX. Répertoire des noms commençant par S-Z, 2012, ISBN 978-2-503-54475-5, 207 p.

SA hors série, O.Weijers, *Le maniement du savoir. Pratiques intellectuelles à l'époque des premières universités(XIII^{e}-XIV^{e} siècles),* ISBN 2-503-50531-7, 1996, 266 p.

SA hors série, E. Marguin, *L"Ars lectoria Ecclesie' de Jean de Garlande. Une grammaire versifiée du XII^{e} siècle et ses gloses,* ISBN 2-503-51355-7, 2004, 450 p.